
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01718128 0



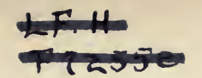


ESSAI

SUR LES

ORIGINES DU DRAME MODERNE

EN FRANCE



ESSAI

SUR LES

ORIGINES DU DRAME MODERNE

EN FRANCE

PAR

Charles FORMENTIN

LICENCIÉ ÈS LETTRES ET EN DROIT

PARIS
PEDONE-LAURIEL, LIBRAIRE
13, rue Soufflot.

1879

Aix, Imp. Vᵉ Remondet-Aubin, cours Mirabeau, 53.

INTRODUCTION

Le théâtre, a dit un critique, peut servir d'auxiliaire à l'histoire ; j'ajoute : l'histoire se complète nécessairement par le théâtre. La vie d'un peuple, ses idées, ses mœurs, ses goûts sont incessamment trahis par ces deux témoins éternels qui accompagnent toute société ; l'un, froid et austère, assiste impassible aux différentes évolutions de l'humanité et les marque au passage ; l'autre, plus souriant et plus léger, modifie les tableaux qui passent sous ses yeux, ajoute des ombres, grandit les personnages, les rapetisse, mais cache sous cette variété apparente la vérité toute nue.

Il y aurait certes de longues études à faire sur la marche simultanée de l'histoire et du théâtre dans l'existence d'un peuple. Ce travail a d'ailleurs été entrepris par des esprits de premier ordre, et je ne me hasarderai pas à le recommencer. Toutefois, avant d'aborder l'étude des origines du drame moderne en France, il me semble intéressant de tracer en quelques pages les phases diverses par lesquelles notre théâtre a successivement passé avant d'en arriver à sa forme actuelle. L'abîme, qui paraît aujourd'hui creusé

entre la littérature dramatique du grand siècle et la nôtre, ne s'est pas produit tout d'un coup. Il y a eu une marche régulière et lente dans la transformation prodigieuse qui a fait naître tant de controverses et donné lieu à tant de théories. Tragédie, comédie bourgeoise, drame proprement dit, mélodrame, ce ne sont là que les différentes formes d'un art toujours le même, ses divers caractères marqués au coin d'une époque particulière et nouvelle. Puisque la littérature est l'expression des mœurs de la société, le théâtre ne peut que se conformer à la loi des temps qui passent, aux idées d'un peuple qui marche vers un but déterminé ; c'est là un fait historique, et les preuves en sont sans nombre.

Laissons le théâtre à son origine et passons sur cette période laborieuse de notre histoire, où les germes de tant de grandes choses fermentaient encore dans le sein du pays. C'est par la tragédie du XVIIe siècle qu'il nous faut commencer, si nous voulons suivre jusqu'à nos jours les progrès de l'art dramatique en France. La Tragédie ! ce mot semble résumer à lui seul tout un siècle de créations merveilleuses et grandioses. Il faut un théâtre à cette société élégante et raffinée : quel sera-t-il ? Sera-ce le drame avec ses peintures frappantes de la réalité et de la vie humaine ? Sera-ce le comique bourgeois avec ses situations complexes et ses intrigues familières ? Sera-ce déjà le mélodrame avec ses surprises émouvantes, ses coups d'épée, ses dénouements terribles ? Rien de tout cela n'était possible à ce moment. Corneille et Racine ne pouvaient faire que des tragédies, majestueuses de caractère et nobles comme tout ce qui régnait à la cour de

Louis. L'art dramatique n'avait alors pas d'autre forme possible, et le génie de nos grands poètes eut vainement cherché de nouveaux horizons. Etudier la nature et la mettre sur la scène eût été peut-être la plus audacieuse des hérésies ; parler le langage des véritables passions humaines, vivre dans le milieu où s'agitent les hommes, établir une intrigue sur une base ordinaire ; c'était s'exposer à n'être compris de personne. Il fallait au public choisi de Versailles autre chose qu'une peinture vivante de la réalité ; il fallait bannir du théâtre le naturel, chose affreuse pour une cour habituée à dissimuler.

La Tragédie naquit ainsi en serre chaude, à l'abri de tout ce qui eût pu faire sa force, sa vitalité ; cependant, comment, avec aussi peu d'éléments vrais et naturels, Corneille et Racine ont-ils pu produire leurs immortels ouvrages ? J'en trouve la raison dans le siècle lui-même : le reflet d'une société élégante et superbe s'était projeté partout dans les arts, dans les lettres. La grande figure du Roi s'était pour ainsi dire placée devant toutes les productions de l'esprit et les avait empreintes de son éclat. Il fallait, bon gré mal gré, se soumettre à l'influence royale qui rayonnait sur tout le pays et à laquelle personne ne pouvait se soustraire. Majesté, grandeur, noblesse, distinction, toutes ces qualités ne se retrouvent-elles pas dans la tragédie du XVIIe siècle ? Les héros ne sont-ils pas à peu près tous de race divine ? Leurs passions ne s'élèvent-elles pas au-dessus du naturel ? Leur langage n'a-t-il pas un caractère trop éloigné de la réalité ? Cherchez le naturel dans ces chefs-d'œuvre de forme et d'harmonie : il n'ose y paraître, et s'il vous arrive parfois

de le rencontrer en chemin, ce n'est que pour remonter bientôt après dans les nuages. La tragédie ressemble un peu, à mon avis, à certains monuments dont on aperçoit au loin les majestueuses lignes; approchez, et bientôt vous voyez s'évanouir les illusions magiques que la distance avait fait naître. J'en puis dire autant de la société dont Corneille et Racine furent le brillant reflet; tenez-vous à distance, ne considérez que les grands traits de l'ensemble, admirez le magnifique spectacle que vous présente la cour de Louis XIV; applaudissez à l'éclosion des génies qui vont illuminer le siècle, mais n'avancez pas trop; vous trouveriez bien des ombres au tableau, et le prestige du XVIIe siècle se détruirait à vos yeux.

Je me réserve de démontrer ailleurs les défauts de la tragédie classique, d'en signaler les lacunes que le drame pouvait seul combler. Je n'avais, pour le moment, à indiquer que le parfait accord de la société et du théâtre.

Nous sommes maintenant arrivés au XVIIIe siècle : une société aristocratique vient de disparaître; le tableau change; des frissons de régénération courent dans le pays, on sent qu'on va assister à un nouvel ordre de choses, et la fièvre de l'inconnu est dans tous les esprits. Déjà, les vieilles vertus passées s'évanouissent, la foi cède la place au scepticisme, les mœurs se transforment, la corruption gagne de proche en proche, la philosophie s'émancipe. C'est une nouvelle société qui commence, un nouvel art dramatique doit l'accompagner. Voltaire est là qui vient de recevoir l'héritage de Corneille et de Racine : c'est toujours la tragédie, mais déjà quel changement profond! le moule extérieur est seul conservé et le drame s'an-

nonce. Ce ne sont plus, comme au siècle précédent, des études quintessenciées où la passion perd son caractère humain, où le cœur de l'homme est morcellé sans pitié. La nature est enfin admise sur la scène, et le souffle de la vie pénètre de toutes parts. Voltaire appelle à son secours la liberté anglaise, et l'imitation de Shakespeare vient donner à la tragédie un peu de cette passion ardente, de cette fougue superbe dont Racine n'avait pas voulu. Le mouvement du siècle a son contre-coup dans le théâtre, et le courant nouveau qui vient de se former emporte à peu près la poétique ancienne. De quel nom appellerai-je les œuvres dramatiques de Voltaire ? Le mot de *Tragédie* va mal, il me semble, aux tirades déclamatoires et philosophiques qui remplissent la scène. Le théâtre serait-il déjà devenu l'arme puissante des révolutions? On le croirait, à voir la philosophie jeter ses systèmes et ses sophismes là où Corneille et Racine prodiguaient la pompe de leur éloquence et la sublimité de leurs sentiments. C'est que déjà le siècle a marché, et, avec lui, la forme tragique ; le moment n'est pas loin où Diderot se révoltera contre les préjugés anciens et essaiera de créer un genre nouveau. « Une des premières règles de la tragédie, dit Voltaire, est de peindre les héros connus tels qu'ils sont, ou plutôt tels que le public les imagine (1).» Voilà déjà le commencement du rôle que le public jouera plus tard à l'égard du drame. Les abstractions de Racine ne s'adressaient à personne, les personnages de Voltaire vont fraterniser avec la foule ; les héros de la scène du

(1) Préface de *Marianne*.

XVII[e] siècle se mouvaient dans des sphères qui n'étaient pas les nôtres; les créations du nonveau théâtre s'agitent, parlent, discutent en hommes; c'est un progrès, c'est un pas de plus vers le drame. Ce progrès, cette marche vers la liberté théâtrale ne s'accordent-ils pas avec les idées de rénovation sociale qui sont partout dans l'air? Les héros de Voltaire, a dit un critique, ont tous un tempérament de feu. Ce sont des gens d'action, qui l'ont été, qui veulent le devenir ou qui croient l'être; ils exterminent tous quelques abus, le plus souvent ce sont des tueurs de rois et des profanateurs de temple; ils ont un rôle social, politique; ils ne se confinent pas dans le sentiment (1). Ecoutez Voltaire bravant le préjugé classique dans la préface de *Zaïre*, et faisant appel à de nouvelles théories. « C'est au théâtre anglais, écrit-il, que je dois la hardiesse que j'ai eue de mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume. Il me paraît que cette noùveauté pourrait être la source d'un genre de tragédie qui nous est inconnu jusqu'ici, et dont nous avons besoin. » En 1774, l'auteur de *Mérope* appelle son siècle « un siècle dégoûté, qui ne veut

(1) M. Nisard a fort bien caractérisé, à mon avis, les procédés nouveaux de Voltaire. « Au lieu de chercher ses sujets dans une profonde étude de l'histoire ou dans son propre fonds, il les recevait des passions et des préjugés de ses contemporains. Il écrit *Mahomet* pour faire voir le danger du fanatisme; *Marianne* parce qu'on pleure à *Inès de Castro; Zuline* pour essayer de fléchir un père qui ne voulait pardonner ni à son gendre, ni à sa fille, mariés sans son consentement; *Sémiramis, Oreste, Rome sauvée*, pour faire pièce à la *Sémiramis*, à l'*Electre*, au *Catilina* de Crébillon, qui s'imprimaient, au Louvre, aux frais du roi. »

Histoire de la Littérature française, t. IV, p. 190.

plus que des drames et des doubles croches, et qui, au fond, ne sait ce qu'il veut. Le public est à table depuis quatre-vingts ans et boit enfin de la mauvaise eau-de-vie sur la fin du repas. » L'expression est triviale mais pittoresque, et cache une idée profondément vraie. Pourquoi le public a-t-il besoin de boire *l'eau-de-vie* dont parle Voltaire, si ce n'est parce que les fadeurs de l'ancienne école l'ont fatigué et lui ont inspiré le dégoût? La tragédie classique, « avec ses personnages parleurs, semblables à des amplifications qui s'entretiennent, à des odes qui se rencontrent (1) », ne pouvait convenir à la société active, enfiévrée du XVIIIe siècle; il fallait un théâtre nouveau, fait de mouvement, d'impétuosité, de révolutions à ce peuple qui marchait jeune et ardent à la conquête de l'avenir.

Laissons donc la tragédie mourir d'inanition aux mains de quelques imitateurs opiniâtres; l'ancien genre est condamné : de Belloy, Guymond de la Touche, Saurin, Lemierre, Colardeau et d'autres encore ne parviendront pas à le sauver.

Il faut cependant que, sur les ruines de la poétique ancienne, s'élève un nouveau théâtre, approprié aux circonstances, aux idées, aux goûts du moment. Quel sera l'homme assez habile pour prendre la place qu'ont occupée Corneille et Racine? Je vois La Chaussée essayer d'étaler sur la scène des trésors de sensibilité et de larmes, et épancher en des tirades sentimentales le meilleur de son esprit. *Le Préjugé à la mode* ne peut être le manifeste

(1) Bersot, *Etudes sur le* XVIIIe *siècle.*

de l'école nouvelle, car la *comédie larmoyante* ne fait pleurer personne. C'est à Diderot qu'est réservée la mission de créer une poétique et de détruire les préjugés du théâtre qui succombe. Cet esprit audacieux et volage, mélange de raison et de futilité, entreprend de régénérer de fond en comble l'art dramatique. Une pareille tâche n'était certes pas au-dessus des forces de l'homme qui remua le plus d'idées dans son siècle, sans pouvoir pourtant laisser une œuvre vraiment durable. Le *Traité de la poésie dramatique* fut le Code où le nouveau législateur inscrivit les règles de la comédie bourgeoise. Nous aurons à examiner plus loin l'ensemble des théories sur lesquelles s'appuient le *Père de famille* et le *Fils naturel;* disons seulement ici que, par un phénomène qui s'est reproduit, de nos jours, pour d'autres écrivains dramatiques, ces deux pièces ne réalisèrent pas tout ce qu'il y avait de promesses et d'espérances dans le programme qui les annonça. Néanmoins, une nouvelle voie était ouverte, plus large, plus libre ; désormais, le théâtre était sorti de l'ornière où l'avaient traîné les formules du siècle précédent. La réforme était commencée, il ne restait plus qu'à la développer, à faire croître et grandir les germes que l'esprit de Diderot avait déposés sur la scène, et qui devaient fatalement aboutir à l'éclosion du romantisme.

Nous sommes déjà loin de la tragédie classique et de ses abstractions. Voltaire voulait *qu'on donnât du spectacle dans les conversations en vers appelées tragédie* (1);

(1) *Lettre à Mlle Clairon.*

Diderot a obéi au maître : le *Traité de la poésie dramatique* est la poétique que suivront à l'avenir la plupart des écrivains. Le théâtre sera moins spiritualiste, l'art quittera les hauteurs où l'avaient élevé Corneille et Racine. Nous n'aurons plus à réveiller les souvenirs mythologiques et fabuleux, le poète laissera dormir dans leurs tombes païennes tous les héros de l'antiquité grecque et romaine; c'est à notre histoire, à nos familles, à nos sentiments qu'il aura recours pour nous émouvoir, nous passionner. Un pareil programme n'était-il pas fait pour tenter un esprit aussi entreprenant, aussi aventureux que celui de Beaumarchais ?

L'auteur d'*Eugénie* accepta, sans hésiter, les nouvelles doctrines; dans son ardeur à rompre en visière avec le passé, il exagéra même les théories, exposées dans le *Traité de la poésie dramatique* : Diderot s'était séparé sans trop de bruit de Corneille et de Racine; Beaumarchais se révolta bruyamment. « Arrière le compas de la césure et l'affectation de la rime! s'écrie-t-il.» — « Enlever, agiter, transporter, bouleverser le spectateur, tel est le but de l'art. » *Eugénie* fut la première application de ces lois révolutionnaires, et l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* en devint le Code. Avec *Eugénie*, le mot *drame* vient, pour la première fois, prendre sa place à côté de la tragédie et de la comédie. Ce n'est plus la comédie larmoyante, la comédie sérieuse ou bourgeoise, la tragi-comédie, toutes expressions vagues d'une idée plus vague encore.

C'est une chose bizarre, de voir l'un des héritiers les plus directs de Molière, le créateur immortel de Figaro,

s'écrier dans son manifeste que « la comédie est essentiellement immorale ! » Ne cherchons pas à concilier ensemble les idées d'un homme qui ne vécut jamais d'accord avec lui - même. Beaumarchais a eu, après Diderot, le mérite de proclamer bien haut la nécessité d'une réforme théâtrale ; plus heureux peut-être que son maître, il a été assez habile pour appuyer sur des exemples sérieux l'audace de ses théories. Ne soyons point trop sévères envers lui et sachons-lui gré d'avoir, par la vigueur de ses doctrines, mis en fuite la secte des pâles imitateurs du passé.

Il semble qu'après l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, le drame n'ait plus qu'à suivre la voie qu'une vigoureuse main vient de tracer. La tragédie est épuisée et son moule à peu près détruit ; une poétique nouvelle a pris la place de l'ancienne. Le dernier mot du genre n'est cependant pas encore dit. A côté de Diderot et de Beaumarchais , il y a une place pour quelque autre novateur audacieux ; c'est Mercier qui va l'occuper. Etrange caractère que celui de l'homme que nous aurons à étudier bientôt ! Mercier dépasse à lui seul tout ce qu'il y avait d'exagéré et de violent dans la préface d'*Eugénie*. Son manifeste n'est qu'un acte d'accusation inique contre Corneille et Racine, « ces pestiférés de la littérature (1). » Il faut toutefois, dans une certaine mesure, estimer ce novateur, dont les théories excessives faillirent, il est vrai, compromettre le drame, mais dont les idées le plus

(1) Préface de l'*Essai sur l'art dramatique*.

souvent furent marquées au coin de la vérité et du bon sens.

Après Mercier, il faut s'arrêter un instant : le drame descend de la scène dans la rue et la révolution commence. Le théâtre semble n'avoir plus de raison d'être dans une société que dévore la fièvre de destruction : tout chancelle sous le vent orageux qui souffle alors à travers la France ; un abîme se creuse profond, irréparable entre le passé qui succombe et l'avenir qui s'éveille; mœurs, idées, principes, tout disparaît pour le moment dans une lutte acharnée et terrible. Qu'est devenu le drame dans cette tourmente? Il est dans ce peuple en délire : le public est devenu acteur et spectateur à la fois, et la scène où se déroulent les péripéties de ce drame lugubre, c'est la France.

A la suite de la Révolution, avec le retour de l'ordre, s'est élevée une société nouvelle. Quel sera le nouvel art dramatique? A des spectateurs qui sentent encore la poudre et le sang, il faut un spectacle qui rappelle les fortes émotions et les secousses à peine calmées. Le mélodrame apparaît alors ; pendant quinze ans, il occupa la scène française et en resta le seul maître ; c'est à peine si quelques protestations timides s'élevèrent contre lui. Raynouard, Lemercier, Baour-Lormian, Arnault, etc.., essayèrent de ressusciter la tragédie française, mais leurs essais eurent peu de succès ou leurs succès peu de durée. L'auteur des *Templiers* se piquait d'avoir inventé la tragédie *de caractère*, pour avoir mis au monde une pièce bien construite, mais dont le moindre défaut était l'invraisemblance absolue des situations, des personnages,

des événements ; il est vrai qu'en retour la règle des trois unités y était scrupuleusement observée.

Il n'y eut qu'un homme dont les énergiques efforts méritent d'être signalés, Ducis. Doué d'un esprit fier et indépendant, épris des mâles beautés de Shakespeare, il entreprit de faire passer sur notre théâtre les libertés hardies du grand tragique anglais. C'était faire preuve d'audace et répondre aux besoins, aux sentiments du public ; c'était aussi éveiller les rancunes de quelques partisans attardés du passé. Campenon gourmande *la muse allobroge* de son ami ; un ami plus intime encore, Thomas, l'appelle le *Bridaine de la tragédie* et lui objecte « ces vieilleries qui courent le monde depuis nombre de siècles, et dans lesquelles il faut bien qu'il y ait du bon ; car rien n'a prospéré à ceux qui les ont méconnues ou dédaignées. » L'acteur Lekain allègue « la difficulté de faire digérer les crudités de Shakespeare à un parterre, nourri depuis longtemps des beautés substantielles de Corneille et des exquises douceurs de Racine. »

Tandis que la tragédie se meurt, le mélodrame continue sa course bruyante au milieu des applaudissements d'un public passionné. Des auteurs sans études, sans style, sans art, mais qui n'étaient dénués ni de sensibilité ni de vigueur, prodiguent à la foule les émotions les plus variées, les plus saisissantes ; ils inondent la scène de pièces lugubres, où des intrigues ténébreuses, nouées dans le mystère et dénouées par des procédés uniformes de reconnaissance et de révélation, captivent le public. Malheureusement, ce genre portait en lui des éléments de destruction ; en passant aux mains d'écrivains sans talent, le mélodrame tomba dans le discrédit.

C'est ici que se place le grand événement littéraire qui a donné à notre poésie moderne un caractère ineffaçable de puissance et d'originalité. Las de trouver sans cesse sur leur chemin les débris des formules et des règles de l'école classique, quelques jeunes gens rêvèrent, comme autrefois les membres de la Pléïade, de renverser une fois pour toutes la tragédie et ses entraves. Un homme se trouva d'un génie assez robuste, d'une conviction assez solide pour *mettre le marteau* dans les monuments ébranlés de l'ancienne école : ce fut Victor Hugo. Période heureuse de notre histoire, où tout ce qu'il y avait d'intelligent en France se passionnait pour le culte du beau et du vrai ! Nos jeunes démolisseurs étaient de taille à lutter contre les sectateurs acharnés du passé (1). Diderot, Beaumarchais, Mercier avaient eu leur manifeste ; la nouvelle école eut son programme : c'est la préface de *Cromwell*. A défaut du mérite de la nouveauté, la poétique du romantisme eut pour elle ce qui fait souvent le succès : l'audace et la vigueur dans l'attaque. La guerre était déclarée sans merci au XVIIe siècle, c'est-à-dire à l'école classique. La tragédie perdit ou à peu près son droit de cité dans notre littérature et les diverses expressions de l'art théâtral vinrent se fondre en une seule

(1) Voici en quels termes s'exprimait un doctrinaire éminent, M. Duvergier de Hauranne, futur collègue de V. Hugo à l'Académie : « Le romantisme n'est pas un ridicule ; c'est une maladie comme le somnambulisme ou l'épilepsie. Un romantique est un homme dont l'esprit commence à s'aliéner. Il faut le plaindre, lui parler raison, le ramener peu à peu ; mais on ne peut en faire le sujet d'une comédie ; c'est tout au plus celui d'une thèse de médecine. » — Royer-Collard n'était pas moins méprisant.

forme, le drame. « Tout ce qui est dans la nature est dans l'art, » voilà le principe sur lequel l'école entière allait faire reposer les créations à venir. Victor Hugo ajouta l'exemple au précepte, et son premier essai dramatique fut un coup de maître. On n'a pas oublié avec quelle fureur enthousiaste fut acclamé et sifflé à la fois *Hernani;* la querelle des romantiques et des classiques était à la veille de se transformer en émeute. En vain, tous les partisans de l'ancien système se liguèrent-ils contre l'auteur et son drame ; le succès n'en fut que plus éclatant. Le drame moderne était irrévocablement intronisé sur la scène française.

L'école romantique avait atteint son but, les derniers défenseurs de la tragédie classique étaient dispersés. Une halte suivit la lutte, et l'armée victorieuse se divisa. Une révolution politique, celle de 1830, avait tourné les esprits vers des préoccupations plus graves. Toutefois, pendant plus de quinze années, le drame alterna avec le vaudeville, de plus en plus florissant. Après une autre révolution, celle de 1848, il sembla changer de nature. Chez Victor Hugo, il avait été plein de grandes et vigoureuses pensées, chevaleresque et superbe ; il prend dès lors un caractère bourgeois, on dirait que l'art dramatique fait un pas en arrière et qu'on retourne vers les théories de Diderot. Ce changement, dont nous voyons aujourd'hui les résultats, était dangereux. Nous en avons en ce moment maintes preuves sous les yeux ; le drame, sous le nom plus ou moins usurpé de comédie, est devenu bourgeois ; une intrigue amoureuse, mêlée de petits détails familiers, quelques allusions politiques, de nom-

breux traits d'esprit, parfois des thèses d'une immoralité flagrante, telles sont les données de l'école actuelle.

Il n'y a là rien qui doive nous surprendre : nous avons essayé, dans cette rapide introduction, de retracer la marche parallèle du théâtre et de la société ; nous avons vu au XVIIe siècle la tragédie peindre l'aristocratie de la cour du grand roi ; avec Voltaire, le théâtre s'est modifié, et les mœurs d'une société nouvelle ont imprimé à la scène une forme plus animée et plus vraie ; les drames de Diderot, de Beaumarchais et de Mercier représentaient une période de fermentation et de bouleversement. Le mélodrame a été le contre-coup des agitations révolutionnaires ; le drame romantique répondait aux aspirations, aux instincts du public de 1830. Aujourd'hui, que l'avènement de la bourgeoisie au pouvoir est un fait complètement accompli, le drame bourgeois a envahi la scène. C'est ainsi que l'art dramatique suit fidèlement le cours des idées d'un peuple, et progresse ou décline avec lui.

Qu'en concluerons-nous? C'est que si certains esprits ont conservé le culte de la forme classique dont la tragédie est l'expression la plus parfaite, ce n'est pas une raison pour condamner absolument le genre nouveau. L'art ne saurait demeurer immobile ; les grands tragiques du XVIIe siècle ont été de leur temps, soyons du nôtre !

CHAPITRE Ier

LE DRAME.

Le drame moderne occupe donc désormais, dans l'histoire de la littérature, une place que nul ne lui disputera. Ce besoin d'un autre théâtre, plus conforme aux aspirations d'une société nouvelle, n'a cependant pas été compris. Il y a eu et il y a encore des esprits sévères pour lesquels la forme actuelle de l'art dramatique est une décadence, et qui, se reportant à deux siècles en arrière et comparant les œuvres de Corneille et de Racine avec celles de notre époque, condamnent toutes celles qui s'écartent des règles classiques. « Hors de la tragédie, point de salut pour le théâtre ! » voilà ce que répètent à l'envi certains critiques, *louangeurs du temps passé.* Sans doute, la tragédie, malgré ses imperfections et ses lacunes, est devenue, entre les mains de Corneille et de Racine, un instrument admirable, et, d'autant plus beau, qu'il nous rappelle une des plus belles époques de notre histoire. Mais l'art a plus d'une forme, plus d'un moule. Or, le drame est une noble et brillante expression de la pensée humaine, avec des conditions que la meilleure tragédie ne saurait présenter.

Qu'est-ce que le drame, en effet ? C'est la peinture frappante de la réalité ; c'est la vie elle-même, c'est la passion agissant, parlant, rêvant, pensant tout haut

devant la foule qui l'écoute. La tragédie ne trouvait assez nobles pour être exprimées que les douleurs des héros et des monarques ; la comédie se restreignait, en général, à l'étude des ridicules des petits bourgeois ; le drame moderne, plus large et plus vrai, ne fait point acception de situations ou de personnages ; tout lui est bon ; il a pour domaine l'humanité tout entière. Ainsi le comprirent deux des créateurs du théâtre moderne, Shakespeare et Caldéron.

Voici ce qu'écrivait, il y a quelques années, un critique, peu suspect d'adulation pour l'école romantique : « Ce que la tragédie et la comédie étudient séparément, « la passion et le ridicule, le drame l'embrasse d'un seul « regard. Il réunit dans une chaîne unique les anneaux « dispersés de la conscience humaine ; en d'autres ter- « mes, il se propose l'étude et la peinture de la totalité « de l'âme. Il voit, il regarde et il montre les deux faces « de la vie, l'égoïsme et l'exaltation, l'abnégation et l'a- « mour de soi, la prudence et l'entraînement, l'aveu- « glement et la clairvoyance. Il s'attache à reproduire « les mouvements du cœur et de la pensée, sans tenir « compte de la nature diverse de ces mouvements et il « espère, grâce à cette impartialité courageuse, ne pas « rester au-dessous de la réalité. Il croit que la passion sans « le ridicule et le ridicule sans la passion n'expriment « qu'imparfaitement l'humanité, et il veut, par la mise « en œuvre de tous les éléments de la réalité, s'élever « jusqu'à la vérité générale et universelle. Le projet est « beau et digne assurément de tenter les plus hautes « ambitions. Montrer l'âme dans ses alternatives de dé-

« faillance et de courage, suivre à la fois et d'un même « regard, peindre sur une toile unique et du même pin- « ceau le mendiant et le roi, la chaumière et le palais ; « c'est une tâche immense, mais une tâche glo- « rieuse (1).

Voilà la nature du drame ; voilà son rôle, complexe, il est vrai, mais plein de force. Que deviennent la tragédie et la comédie, considérées isolément, auprès d'une pareille puissance ? Mettez en regard d'un côté, la scène du XVIIe siècle, correctement froide, où circule trop souvent une vie factice, un mouvement artificiel ; de l'autre, la scène moderne, pleine de souffle, de vie, de passion, d'emportement ; d'un côté, des personnages d'une nature étrangère à la nôtre, parlant comme des héros issus de quelque origine divine, ayant dans le cœur des passions surnaturelles ; de l'autre, l'homme, tel que nous le connaissons, en proie à la douleur ou à la joie, souffrant comme souffrent les simples mortels, agissant, comme ils agissent, parlant comme ils parlent, agité par des passions semblables aux nôtres ; d'un côté, enfin, l'imitation de la vie ; de l'autre, la vie elle-même, la réalité humaine.

Si nous considérons l'essence même du théâtre, nous serons forcés d'accorder encore la supériorité au drame. Prenons la tragédie la plus belle de Corneille ou de Racine, et analysons en détail les passions de leurs personnages. Qu'y voyons-nous ? Une chose nous frappe tout d'abord, c'est le caractère absolu de leurs créations. Il n'y

(1) G. Planche, *Portraits littéraires*, t. II, page 254.

a jamais qu'une passion dans l'âme de ces êtres presque surhumains, qui s'appellent Rodrigue, Horace, Phèdre, Agrippine ; c'est l'orgueil ou la vengeance, l'amour ou le devoir, la passion qui déclame ou l'ambition qui raisonne. Or, peut-on supposer un être animé, n'éprouvant qu'une seule passion ? De quel droit venez-vous étouffer dans vos personnages ce concert d'aspirations, de sentiments, de désirs qui forme en quelque sorte l'harmonie de notre être ? Pourquoi retrancher ce que Dieu a mis en nous, de vivace, de vraiment humain ? Les défenseurs de la tragédie ne manquent pas de raisons pour excuser ce morcellement de la nature de l'homme. Suivant eux, en faisant abstraction de toutes les autres passions, et en ne mettant en relief que celle qui doit être la base de l'action dramatique, le poète est sûr de donner plus de vie, plus de mouvement à ses créations. — Il est vrai que la vigueur du sentiment, que vous placez dans le cœur d'un de vos personnages, gagne en puissance, comme, dans l'organisme du corps humain, la force d'un membre amputé semble s'ajouter aux membres qui restent ; mais il n'en résulte pas moins une espèce de difformité et créer des difformités n'est guère le but de l'art. Examinez, au contraire, le drame : là, le poète se prend corps à corps avec la réalité ; *rien de ce qui est humain ne lui est étranger*, ne lui est indifférent. La vie passe devant ses yeux tout entière avec ses côtés brillants ou sombres, ses attraits ou ses laideurs ; l'homme s'y montre à nu dans ses vertus comme dans ses vices. Le souffle de la vie court à travers ces éléments, pris aux sources mêmes de la nature, et, comme un courant électrique, vient faire

vibrer l'âme des spectateurs. Voilà le théâtre moderne, voilà la vérité sur la scène. Et par là, je n'entends point l'imitation servile des hommes et des choses, ce qu'on flétrit à juste titre sous le nom de *réalisme ;* je veux qu'on fasse passer à travers les tableaux les plus simples, les plus vrais, les plus forts, ce rayon de l'idéal qui purifie ce qui y resterait de bas et de sordide. D'ailleurs, à ceux qui crieraient à l'hérésie littéraire, il est facile de répondre par les exemples des anciens eux-mêmes. Que voyons-nous chez eux ? Souvent, ils nous présentent des images d'une crudité excessive, parfois repoussant et « Hippolyte, brisé par sa chute, vient compter ses blessures et pousser des cris douloureux. Philoctète tombe dans ses accès de souffrance ; un sang noir coule de sa plaie. Œdipe, couvert du sang qui dégoutte encore du reste de ses yeux qu'il vient d'arracher, se plaint des Dieux et des hommes. On entend les cris de Clytemnestre que son fils égorge, et Electre crie sur le théâtre : « Frappez, ne l'épargnez pas, elle n'a pas épargné notre père. » Prométhée est attaché sur un rocher avec des clous qu'on lui enfonce dans l'estomac et dans les bras. Les furies répondent à l'ombre sanglante de Clytemnestre par des hurlements sans aucune articulation (1).

(1) Voltaire, *Discours sur la tragédie* — Un spirituel critique de notre temps, Jules Janin, a dit également : « Ils ont beau déclamer, les déclamateurs, contre les horreurs du drame moderne, ils ne feront jamais que la tragédie antique, elle aussi, n'ait pas ses horreurs : *Britannicus*, *Phèdre*, *Rodogune*, la *Thébaïde*, *Zaïre*, *Mahomet* enfin, autant d'horreurs bien conditionnées. »

Que dirons-nous de certaine pièce d'Eschyle dont l'effet, dit-on, avait été de faire avorter en plein théâtre des femmes enceintes qui assistaient à la représentation ? La peinture de la vie réelle n'est pas incompatible avec la perfection de l'art, et vouloir séparer l'un de l'autre, c'est porter atteinte au bon sens et à la vérité.

Les ennemis du drame moderne croient puiser un sérieux argument dans l'union, dans la fusion des éléments tragique et comique, qui, d'après eux, est contraire à la nature. A cela on ne peut objecter que des faits. Le mélange du sérieux et de la plaisanterie, du comique et du touchant est impossible, dites-vous ? Mais l'expérience de tous les instants est là qui prouve le contraire. Ecoutez Voltaire, cet arbitre du bon goût : « On avoue, écrit-il, qu'il est rare de faire passer les spectateurs insensiblement de l'attendrissement au rire ; mais ce passage, tout difficile qu'il est de le saisir dans une comédie, n'en est pas moins naturel aux hommes. Rien n'est plus ordinaire que des aventures qui affligent l'âme et dont certaines circonstances inspirent ensuite une gaîté passagère. C'est ainsi malheureusement que le genre humain est fait. Homère représente même les dieux, riant de la mauvaise grâce de Vulcain, dans le temps qu'ils décident du destin du monde. Hector sourit de la peur de son fils Astyanax, tandis qu'Andromaque répand des larmes. On voit souvent, jusque dans l'horreur des batailles, des incendies, de tous les désastres qui nous affligent, qu'une naïveté, un bon mot, excitent le rire jusque dans le sein de la désolation et de la pitié. On défendit à un régiment, dans la bataille de Spire, de faire quartier : un officier allemand

demande la vie à l'un des nôtres, qui lui répond : « Monsieur, demandez-moi autre chose, mais pour la vie, il n'y a pas moyen ! » Cette naïveté passe aussitôt de bouche en bouche, et on rit au milieu du carnage. A combien plus forte raison le rire peut-il s'accorder à des sentiments touchants » (1) !

Sans aller aussi loin que Voltaire, cherchons des exemples du mélange fréquent du tragique et du comique dans la vie de l'homme : interrogeons notre propre nature. N'est-il pas vrai que nous subissons tour à tour les impressions les plus contraires et les plus disparates ? Ainsi est constituée l'humanité, et c'est la dénaturer que de prétendre l'imiter en la circonscrivant sur la scène dans des sphères où régnerait exclusivement la tristesse ou la joie. Cette scission profonde que les poètes dramatiques ont opérée dans la peinture de leurs héros entraîne d'ailleurs une conséquence fâcheuse : c'est que nous croyons difficilement à ce qui se passe sous nos yeux ; l'illusion ne nous gagne pas et nous nous méfions sans cesse de nos émotions. En effet, est-il possible de s'apitoyer un seul instant sur le sort d'un homme que le poète nous montrera exposé sans répit à toutes les amertumes du sort, devenu le jouet de la fatalité la plus inexorable, sans qu'il y ait la moindre éclaircie dans cet ensemble de calamités ? Non, nous sentons bien que la vérité est loin de là, et nous nous mettons en garde contre un entraînement aveugle. J'en puis dire autant de la comédie : un homme n'est pas voué absolument au ridicule et jamais un de ses tra-

(1) Préface de *Nanine*.

vers, quelque désagréable qu'il soit, ne pourra faire oublier ce qu'il peut y avoir en lui de bon et d'estimable. On voit d'ici la conséquence de cette froideur calculée que le spectateur apportera au théâtre. L'influence morale sera nulle ; on pourra applaudir, çà et là, à un beau sentiment, à une noble pensée, on rira volontiers d'un vice finement tourné en dérision ; mais là s'arrêtera la portée de l'ouvrage tragique ou comique.

Il est une autre raison qui s'oppose à l'illusion scénique : c'est la condition même des personnages. Corneille et Racine ne prennent leurs héros que dans les rangs des monarques et des grands seigneurs ; leurs intrigues, que dans des complications d'un ordre fort supérieur au train ordinaire des choses humaines. « Que me font à moi, sujet paisible d'un état monarchique du XVIII[e] siècle, dit Beaumarchais, les révolutions d'Athènes et de Rome ? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponèse, au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide ? Il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi ; aucune moralité qui me convienne..... Le véritable intérêt du cœur, sa vraie relation, est toujours d'un homme à un homme, et non d'un homme à un roi. Plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, plus son malheur a de prise sur mon âme (1). » Corneille lui-même exprime la même pensée : « La pitié, dit-il, pourrait-être excitée plus fortement en nous par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, que par l'image de ceux qui font tré-

(1) *Essai sur le genre dramatique sérieux.*

bucher de leurs trônes les plus grands monarques (1). »

Je trouve à ce sujet dans un livre intitulé : « *V. Hugo par un témoin de sa vie* et écrit sous ses yeux, d'après ses inspirations, le récit d'une conversation qui eut lieu un jour entre le créateur du romantisme et Talma. Ce que dit le grand acteur tragique est caractéristique : « Je n'ai jamais eu de pièce comme il m'en aurait fallu. La tragédie, c'est beau, c'est noble, c'est grand. J'aurais voulu autant de grandeur avec plus de réalité ; un personnage qui eût le caractère et le mouvement de la vie, qui ne fût pas tout d'une pièce, qui fût tragique et familier, un roi qui fût un homme. Tenez, m'avez-vous vu dans *Charles VI ?* j'ai fait de l'effet en disant : « Du pain ! je veux du pain ! » C'est que le roi n'était plus là dans une souffrance royale, il était dans une souffrance humaine ; c'était tragique et c'était vrai ; c'était la souveraineté et c'était la misère ; c'était un roi et c'était un mendiant. La vérité, voilà ce que j'ai cherché toute ma vie. » La vérité, voilà ce que cherche aussi le public dans une pièce de théâtre, voilà ce qui fait vivre une œuvre, même à des siècles d'intervalle. La vie fait défaut à la tragédie quand la réalité en est absente ; des abstractions ne suffisent pas à remplir la scène ; un langage pompeux, une situation élevée, un caractère brillant sont impuissants à combler le vide produit par le manque de vérité. Il nous faut du mouvement, de la chaleur, des êtres remplis de passions, de sentiments, d'instincts qui soient semblables aux nôtres ; à ces conditions seulement, une création poéti-

(1) Corneille. Préface de *Don Sanche d'Aragon*.

que peut produire une influence profonde et porter des fruits durables.

Les défenseurs rigides de la tragédie essaient de battre en brèche le drame moderne au moyen d'un argument assez étrange. Il est plus facile, disent-ils, de composer un drame que d'écrire une tragédie. A cela, je réponds avec La Harpe : « Le drame offre de grandes difficultés au talent fait pour les apercevoir et de dangereuses facilités à l'homme médiocre. » Il est incontestable que, de nos jours, les dramaturges pullulent et que les élucubrations de ce genre encombrent plus d'un théâtre ; le public de notre époque se passionne pour les spectacles à effet, et l'on croit avoir accompli une œuvre sérieuse quand on a entassé plus ou moins habilement des catastrophes funèbres sur des intrigues plus ou moins obscures. De pareilles productions ne méritent pas plus l'attention que les essais tragiques des auteurs secondaires du XVIIIe siècle ne sont dignes d'être conservés. Mais prenons de véritables drames, ceux de Victor Hugo, par exemple. Tout mérite d'exécution mis à part, croit-on qu'il soit beaucoup plus aisé de concevoir et de réaliser des œuvres comme *Hernani, Marion Delorme, Le Roi s'amuse* ou *Ruy-Blas*, que des tragédies à la façon de Corneille et de Racine ? Il est plus difficile, à mon avis, de donner aux personnages un langage naturel et simple que de les faire parler constamment par métaphores ; il y a plus de mérite à soutenir l'attention des spectateurs pendant cinq actes au moyen d'événements ordinaires, que d'aller chercher dans des sphères trop élevées ce qui pourra entraîner et surexciter le public. — Renonçons une fois pour toutes

au parti pris et cessons de nous épuiser en regrets stériles. Le drame a pris place dans notre littérature, il présente des qualités sérieuses. La tragédie n'est plus possible aujourd'hui, et toutes les œuvres de ce genre qui ont pu voir le jour depuis une cinquantaine d'années n'ont été que des pastiches incolores ou des drames plus ou moins déguisés (1). Acceptons le drame moderne, puisqu'il est un des meilleurs fruits de la *littérature romantique*, « la seule, disait madame de Staël, qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant des racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau. »

(1) Est-il besoin de rappeler les créations, pourtant si honorables, de Casimir Delavigne, et les essais, plus ou moins heureux de Ponsard, la Tour (de Saint-Ybars) de Bornier, Parodi, etc. ?

CHAPITRE II

LES TROIS UNITÉS

—

Après l'exposition qui vient d'être faite des conditions du drame, il me semble convenable d'aborder en face une question souvent discutée : *la règle des trois unités.* Elle est bien ancienne cette querelle que soutiennent contre l'esprit moderne les défenseurs d'un dogme littéraire qui remonte soi-disant à Aristote et qui redescend jusqu'à Boileau, en passant par Mairet et par d'Aubignac. Tout a été dit sur cette loi fondamentale du Code « pseudo-aristotélique, » et toutes les raisons fournies de part et d'autre n'ont pu amener une solution décisive. Je suis de ceux qui croient que le théâtre actuel n'a pas à se préoccuper beaucoup de ces règles dont l'inopportunité est manifeste et le but contestable. La question des trois unités doit subir un sort analogue à celui de la dialectique du moyen âge. Que sont devenues aujourd'hui toutes ces formes pédantesques d'argumentation, tout ce cliquetis sonore et vide d'expressions presque barbares qui faisaient le charme de nos pères ? L'oubli les a emportées, et quand nous les retrouvons à peine travesties dans les pièces bouffonnes de Molière, c'est pour les accueillir par un sourire. Le temps viendra aussi où les préceptes, faussement attribués à Aristote, auront le privilège de

nous étonner, tout en nous faisant plaindre les grands génies à qui des critiques médiocres ont su imposer de si lourdes chaînes. Mais, puisque les trois unités semblent encore avoir des champions obstinés, appliquons-nous à nous en rendre compte.

Préalablement, il importe d'enlever à Aristote l'honneur équivoque qu'on a voulu lui faire en lui attribuant l'invention de ces fameuses règles. Ce grand philosophe composa sa *Poétique* à une époque où le théâtre grec avait perdu son éclat, où l'art dramatique était mort à Athènes. Eschyle, Sophocle, Euripide avaient mis au monde leurs immortels ouvrages bien avant que le sagace précepteur d'Alexandre vînt formuler en un langage sévère les principes de toute poésie. C'est là, d'ailleurs, l'histoire ordinaire des produits de l'intelligence humaine; les règles ne naissent qu'à l'occasion d'un chef-d'œuvre qui s'est élaboré spontanément dans l'âme d'un poëte. S'il faut faire remonter à quelqu'un la création de la loi de l'unité au théâtre, c'est aux grands tragiques du siècle de Périclès que le mérite ou le tort en devrait revenir. Aristote ne fit que confirmer, avec l'autorité de son puissant esprit, ce qui n'avait été qu'un instinct chez ses illustres devanciers. Est-il nécessaire que, dans toute tragédie, il y ait *unité d'action, de temps et de lieu*? En d'autres termes, est-il nécessaire qu'une pièce de théâtre ne nous montre que le développement d'une seule action dans une limite de temps fixée et dans un même lieu? Voilà la question: voyons comment elle a été résolue par Aristote.

Nous lisons au chapitre VII de la *Poétique :*

« Il est établi que la tragédie est l'imitation d'une

« action entière, complète, ayant une certaine étendue;
« car une chose peut être entière sans avoir d'étendue...
« Une fable bien composée ne doit donc pas commencer
« ni finir au hasard. De plus, tout composé, soit animal,
« soit d'un autre genre, n'est beau que par un certain
« ordre de ses parties et par une certaine étendue. La
« beauté consiste dans l'ordre et dans la grandeur. C'est
« pour cela qu'un animal très petit ne saurait être beau,
« parce que la vision n'est pas distincte quand la durée
« en est presque imperceptible. Il en est de même d'un
« animal trop grand, de mille stades, par exemple, car
« la perception n'en peut être complète ; l'*unité,* l'en-
« semble, échappent à notre vue. Si, donc, tout corps,
« tout animal doit avoir une étendue qui puisse être
« saisie d'un coup d'œil, de même la fable doit présen-
« ter une étendue que la mémoire puisse facilement
« saisir. » Plus loin, au chapitre XIII, Aristote dit
« encore : « La fable est une, non pas comme quel-
« ques-uns le pensent, par l'*unité* du héros. En
« effet ; bien des choses peuvent arriver à un seul
« homme, et d'une variété infinie, parmi lesquelles on
« ne trouvera pas de quoi former un ensemble ; et, de
« même, un seul homme peut faire bien des actions dont
« aucune n'offrira l'*unité*. Puisque donc, pour les autres
« genres d'imitation, l'unité de l'œuvre est dans celle du
« sujet, la fable qui imite l'action doit n'en imiter qu'une
« seule, une, complète et dont les parties doivent être
« disposées de telle sorte qu'on n'en puisse déranger ou
« enlever une sans disjoindre ou altérer l'ensemble. Car
« ce qui peut être dans un tout ou n'y pas être sans qu'il

« y paraisse, ne fait pas partie du tout. » Voilà certes qui est bien dit et parfaitement établi ; ces deux fragments contiennent d'une manière explicite le principe de l'unité d'action qui est hors de cause et admis par tout le monde. Le point essentiel consiste à s'entendre sur la véritable portée de ce mot auquel les uns donnent trop d'extension, les autres, trop de limites. Nul ne conteste la nécessité de restreindre dans une certaine mesure les productions de l'art, quel que soit son domaine. N'acceptons pas plus une tragédie aux proportions gigantesques et informes qu'un monument qui serait bâti sans harmonie dans l'ensemble, sans concordance entre les parties. Une pièce de théâtre ne peut nous charmer qu'autant qu'elle se présente à nous sous une forme que notre esprit saisit vivement et avec des détails qui convergent harmonieusement vers un but unique. Sans cela, l'intérêt languira et notre attention sera distraite. C'est donc à l'unité d'action que nous demanderons le secret de rendre intéressante une œuvre ; c'est par elle qu'un auteur dramatique animera d'un souffle puissant la composition de sa pièce *en se hâtant vers le dénouement.* Ainsi comprise, elle est une des conditions essentielles de toute beauté artistique , et il n'est pas un seul grand génie qui l'ait méconnue. Il y a autant d'unité d'ensemble dans Shakespeare que dans Corneille ou Racine ; je vais plus loin et j'ajoute qu'il n'est pas, dans les scènes si nombreuses du tragique anglais, un personnage étranger à l'action, un fait indifférent pour la marche de l'intrigue, tandis que nos tragédies font trop souvent une large place à des rôles qui ne servent qu'à entraver l'action et à la faire dévier. Ce prin-

cipe, si nettement fixé par Aristote, a cependant été mal compris. Boileau a cru devoir prononcer à son tour un arrêt concis mais rigoureux quand il a dit :

« Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli
« Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »

Un seul fait ! Il serait facile de démontrer combien est excessive la prétention de ramener à un seul fait l'ensemble d'une action dramatique ; l'application d'une pareille règle serait presque la négation formelle de tout théâtre. En effet, qu'appelez-vous *drame ?* N'est-ce pas le conflit des passions humaines, agissant, se révoltant, luttant entre elles à l'occasion de certains actes de la vie ? Pourquoi parler d'un fait unique alors que ce qu'il faut mettre sur la scène est *un drame à cent actes divers ?* Laissons de côté l'interprétation trop littérale d'un précepte qu'Aristote avait nettement formulé. Assurément, il faut de l'unité dans le drame, parce qu'il est indispensable, pour retenir l'attention des spectateurs, de ne point trop s'écarter de l'action principale ; mais au moins n'oublions pas de l'entourer d'épisodes attrayants et pleins d'intérêt dont la suite nous mène insensiblement et par une pente douce jusqu'au dénouement final. *Unité* ne signifie pas *uniformité.*

Ainsi expliquée, l'unité d'action, je le répète, est nécessaire non-seulement pour une production dramatique, mais pour toute création artistique, quelle qu'elle soit ; et, pour être justes, les critiques du temps passé auraient dû la séparer des deux autres règles avec lesquelles elle ne présente aucun point de ressemblance ; l'une étant la

base solide de toute œuvre d'art, les autres n'étant guère que des formules creuses et stériles.

Arrivons enfin à ces deux règles, derrière lesquelles se retranchent avec opiniâtreté les héritiers de l'abbé d'Aubignac pour condamner sans pitié le théâtre moderne.

Unité de lieu, unité de temps : voilà ce que goûtait Richelieu, ce que préconisait d'Aubignac (1). « Les igno-« rants et les personnes de faible esprit, écrivait le trop « savant abbé, s'imaginent que l'unité de lieu répugne à « la beauté des comédies.... Aristote, dans ce qui nous « reste de sa *Poétique*, n'en a rien dit, et j'estime qu'il « l'a négligée, à cause que cette règle était trop connue « de son temps. » Il ajoutait : « Dès lors qu'on a choisi « un terrain pour commencer quelque action par repré-« sentations, il le faut supposer immuable dans tout le « reste de la pièce comme il l'est en effet. Il n'en est pas « de même du fond et des côtés du théâtre, car comme « ils ne figurent que les choses qui environnaient dans « la vérité les personnages agissants, et qui pouvaient « recevoir quelque changement, ils peuvent aussi chan-« ger à la représentation ; et c'est en cela que consistent « les changements de scène et ces décorations dont la « vérité ravit toujours le peuple, et même les habiles « quand elles sont bien faites » (2). — Explique qui pourra la pensée de d'Aubignac ; je n'y vois qu'un ver-

(1) Le titre de son livre est des plus curieux : « *Pratique du théâtre.* — Ouvrage très nécessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques, qui les récitent en public ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations. »

(2) *Pratique du théâtre.* — Chap. VI.

biage pédantesque ; je laisse à d'autres le soin de démontrer au moyen de quels artifices nouveaux et rares, il est possible de changer les choses qui environnent les personnages, sans modifier le lieu même où ils sont placés. Je trouve plus intéressant d'examiner le rôle que l'unité de lieu pouvait jouer chez les anciens. Aristote, nous dit-on, a omis de formuler le principe ; mais il n'en existait pas moins forcément par la nature du théâtre antique lui-même. Mais sait-on bien ce qu'était la scène au temps des Eschyle, des Sophocle, des Euripide ? Exposés en plein air, sous le ciel rayonnant et pur de la Grèce, les acteurs s'agitaient librement dans un vaste espace. Le poète pouvait à l'aise promener ses personnages d'un bout à l'autre de la scène et user par ce moyen d'avantages qu'un cadre restreint lui eût refusés ; une pareille facilité suppléait sans peine à ces changements de décorations que nécessitent les proportions plus exiguës de nos théâtres. Je comprends que dans ces conditions, l'unité de lieu fût une abstraction vaine, peu digne de provoquer l'examen d'Aristote. Qu'était-il besoin de prescrire de pareilles lois chez un peuple pour lequel une représentation théâtrale était l'occasion de manifestations civiles et religieuses, où une cité tout entière se réunissait, acclamant ses dieux, ses héros et ses grands hommes ? Ne disons donc point que cette règle est empruntée au théâtre grec (1).

(1) Je ne puis résister au plaisir de citer le passage suivant de La Harpe, au sujet de l'ouvrage d'Hédelin d'Aubignac. « *La pratique du théâtre* n'est qu'un lourd et ennuyeux écrit, fait par un pédant sans esprit et sans jugement, qui entend mal ce qu'il a lu et qui croit

C'est cependant pour imiter les anciens, à ce qu'on affirme de toutes parts, que l'unité de lieu a été inscrite dans le code que doivent suivre les bons auteurs dramatiques. Où trouverait-on chez les Grecs cette salle morne et froide où nos personnages de tragédie s'agitent comme des fantômes sans vie et sans mouvement ; ce péristyle sous lequel les héros débitent pompeusement leurs éloquentes tirades ? Que devient la ressemblance sur une scène ainsi réduite ? « Il résulte de là que tout ce qui est trop caractéristique, trop intime, trop local, c'est-à-dire tout le drame, se passe dans la coulisse..... Au lieu de scènes, nous avons des récits ; au lieu de tableaux, des descriptions » (1). Et pourtant la localité exacte n'est-elle pas un des éléments principaux de la réalité ? Comment avoir la prétention de se conformer à la vraisemblance, quand, par la nature vague de la mise en scène, on rend impossibles toutes les péripéties, les mille accidents de l'action dramatique ? « Les conjurés, dit Voltaire, ne peuvent pas conspirer contre César dans sa « chambre ; on ne s'entretient pas de ses intérêts secrets « dans une place publique ; le même décor ne peut « représenter à la fois la façade d'un temple et celle d'un « palais » (2). On voit combien croule, au moindre souffle, la loi arbitraire de l'unité de lieu.

connaître le théâtre parce qu'il sait le grec. » D'Aubignac composa une fort mauvaise tragédie , *Zénobie*, ce qui fit tenir au grand Condé ce propos si connu : « Je sais bon gré à l'abbé d'Aubignac d'avoir suivi les règles d'Aristote, mais je ne pardonne point aux règles d'Aristote d'avoir fait faire à l'abbé d'Aubignac une si mauvaise tragédie. »

(1) Préface de *Cromwell*.

(2) Commentaire sur Corneille.

Avec l'unité de temps, nous retrouvons Aristote dont les paroles méritent d'être citées : « La tragédie tâche de « se renfermer dans un tour de soleil ou de changer bien « peu cette durée » (1). Y a-t-il là un principe rigoureux et exclusif? Non ; l'admirable rhéteur de Stagire, qui a si clairement établi ailleurs la nécessité de l'unité d'action, se contente d'indiquer ici en termes généraux dans quelles limites de durée peut se mouvoir le poète, mais sans lui imposer à cet égard la moindre obligation. Il ne fixe pas le moins du monde une durée de vingt-quatre ou de douze heures. L'unité de temps, à mon sens, consiste dans la suite non interrompue des incidents, dans la situation identique des personnages, dans la concentration de leurs actes sur un fait principal sans aucun vide sensible entre les parties successives. Mais comme cette considération métaphysique est assez abstraite pour qu'on ait quelque peine à la bien distinguer et à l'exprimer clairement, on l'a, comme on fait toujours, matérialisée, en la rapportant à nos unités de durée, au jour sidéral, à un intervalle de vingt-quatre heures.

« L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre « heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vesti- « bule. Toute action a sa durée comme son lieu parti- « culier. Verser la même dose de temps à tous les évé- « nements, appliquer la même mesure sur tout..., croi- « ser l'unité de temps et l'unité de lieu comme les « barreaux d'une cage et y faire pédantesquement entrer

(1) *Poétique* d'Aristote.

« de par Aristote tous ces faits, tous ces peuples, toutes « ces figures que la Providence déroule en si grandes « masses dans la réalité, c'est mutiler hommes et choses, « c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux : tout cela « mourra dans l'opération, et c'est ainsi que les mutila- « teurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire ; « ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la « tragédie. Voilà pourquoi bien souvent la cage des « unités ne renferme qu'un squelette » (1).

Voilà qui est bien pensé, quoique exprimé à grand renfort d'images parfois bizarres ; qu'y a-t-il du reste au fond de cette puérile prétention de réduire à un tour de soleil une action dramatique ? L'invraisemblance la plus complète. Je puis citer un exemple, entre autres, de ce qu'il en coûte pour se conformer dans les sujets de l'histoire moderne à l'orthodoxie littéraire du xvii[e] siècle. Les *Templiers* de Raynouard passaient pour être un modèle de fidélité observée envers le principe des trois unités, et surtout de l'unité de temps ; c'est pourquoi l'on vit l'auteur s'imposer la nécessité de représenter l'ordre des Templiers accusé, jugé, condamné et brûlé, le tout dans vingt-quatre heures, ce qui est un vrai miracle de rapidité théâtrale. L'unité de temps était respectée par les poètes grecs, j'en conviens, mais la raison en était dans la conformation même du théâtre antique. Ainsi, croit-on qu'il eût été possible de prolonger pendant longtemps une action dramatique, lorsqu'elle devait être exécutée en partie par des jeunes filles d'Argos ou de Mycè-

(1) Préface de *Cromwell*.

nes ? Il ne faut pas perdre de vue, quand on étudie le théâtre grec, le rôle important des chœurs que composaient, la plupart du temps, des femmes étrangères ou des vieillards venus des environs. La présence du chœur sur la scène impliquait la nécessité de terminer, dans un délai assez restreint, les évolutions scéniques et de hâter le dénouement. Ainsi l'avait compris Aristote, ainsi le jugeait Horace lui-même, lorsqu'il exigeait qu'une tragédie n'eût jamais plns de cinq actes.

Voyons comment d'Aubignac, lui, comprenait l'unité de temps. Prenant à la lettre le conseil qu'avait donné Aristote de s'en tenir à un tour de soleil, il disserte gravement sur la question de savoir si l'action durera vingt-quatre heures ou douze heures, et, naturellement, c'est la dernière opinion qu'il adopte ; voici pourquoi : « La raison, dit-il, en est certaine et fondée sur la nature « du poème dramatique, car ce poème, comme nous « avons dit plusieurs fois, n'est point dans les récits, « mais dans les actions humaines, dont il doit paraître « une image sensible. Or, nous ne voyons point que « régulièrement les hommes agissent avant le jour, ni « qu'ils portent leurs occupations au-delà ; d'où vient, « que, dans tous les états, il y a des magistrats établis « pour réprimer ceux qui vaguent la nuit, naturellement « destinée au repos ! » Ici le pédantisme touche de près au ridicule. Ainsi, le spectre qui, dans *Hamlet*, vient se promener au clair de lune, alors que tout doit se reposer dans la nature, commet un double crime, et contre les lois humaines et contre l'unité de temps, et cependant la nuit est bien l'heure des fantômes. Racine lui-même, ce

scrupuleux imitateur du passé, n'a qu'à demander grâce à d'Aubignac :

« Abner chez le grand-prêtre a devancé le jour. »
« Quel important besoin
« Vous a fait devancer l'aurore de si loin ? »

dit Arcas à Agamemnon. — Voilà à quelle petitesse d'esprit descendait d'Aubignac, le même pourtant qui, d'un autre côté, osa, un des premiers, contester l'authenticité et l'unité des épopées homériques. Notez que ce docteur aspirait à tenir le sceptre de la critique, à une époque illuminée par le génie de Corneille (1).

Est-ce à dire que nous rejetions toute règle et que nous nous révoltions contre toute discipline ? Loin de là : l'art de la scène, comme tout ce qui est le produit de l'intelligence humaine, est régi par certaines lois dont on ne saurait s'écarter sans danger. Nous ne goûtons pas plus la licence téméraire que l'austérité trop scrupuleuse. Il est bon qu'un drame soit conforme à certains principes d'ensemble et d'harmonie, et revête une forme qui soit limitée sans être étroite. Il ne faut pas que, sous prétexte

(1) On dit que Mairet fut le premier qui dans sa *Sophonisbe* s'imposa la double contrainte de l'unité de lieu et de temps, et que les comédiens ne consentirent pas sans regret à offrir cette simplicité savante à un public habitué aux changements de scène, et que divertissait une variété de décorations en rapport avec la diversité des incidents et des aventures. Richelieu, séduit par ces nouvelles formes de l'unité, ne se contenta pas de les mettre en pratique dans ses ébauches tragiques, il les érigea en règles et les fit développer comme telles par un théoricien érudit, d'Aubignac, qui les mit gratuitement sous le couvert d'Aristote.

de braver l'unité de lieu, un auteur multiplie à l'excès les changements et nous conduise haletants de tableaux en tableaux, de pays en pays ; car, de ce mélange confus de décorations, il ne résulterait pour nous qu'un éblouissement fatiguant et insipide. Nous ne voulons pas davantage remplacer l'unité de temps par un entassement monstrueux de faits hétérogènes, creusant pour ainsi dire, au milieu de l'intrigue, un vide profond où se perdrait l'intérêt. Mais le comble de l'art consistera à éviter ces deux écueils ; le véritable artiste laissera le champ libre à son imagination, qui, guidée par un goût sûr, saura s'étendre dans tous les sens, sans se heurter aux entraves des règles et sans se perdre dans les nues. Il n'est certainement pas donné à chaque auteur dramatique de vaincre de telles difficultés ; le génie seul peut les résoudre. Mais, dira-t-on, ces règles que nous venons d'attaquer n'ont-elles pas été suivies par Corneille, Racine, Voltaire ? Je reconnais que *Polyeucte*, *Athalie*, *Zaïre* même sont des tragédies excellentes et pourtant asservies aux règles ; mais le *Cid* qui a eu le privilège d'attirer les foudres de l'Académie sur le grand Corneille en vaut-il moins parce que les unités de temps et de lieu y ont été négligées ?

Que direz-vous du grand Shakespeare, ce génie inculte et sauvage, dont les œuvres sont la perpétuelle négation de toute règle ? Oui, malheureusement, nos plus beaux génies du XVIIe siècle se sont courbés, bon gré mal gré, sous le joug pesant de ces lois si dures, et néanmoins ils ont pu enfanter des chefs-d'œuvre ; mais que n'auraient-ils pas fait de plus si on les eût laissés libres ? De la part d'esprits aussi sensés, aussi réguliers, aurait-on eu à

craindre des emportements et des violences ? Corneille, esclave des unités, est admirable, Corneille libre eût été plus sublime encore.

« Les règles, a dit Mme de Staël, ne sont que l'itinéraire « du génie ; mais si l'on arrive au but, pourquoi chica- « ner sur la route ? Et le but n'est-il pas d'émouvoir « l'âme en l'ennoblissant » (1) ? Avant elle et sous une forme plus légère, Molière, l'un de nos plus grands maîtres en fait d'art dramatique, n'avait-il pas déjà dit de même ? « Je voudrais bien savoir si la première de toutes « les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre « qui a attrapé son but n'a pas suivi le bon chemin ? »

(1) De l'Allemagne. — Ch. XV.

CHAPITRE III

NAISSANCE DU DRAME AU XVIIIme SIÈCLE

—

Le mouvement littéraire qui s'est produit en France de 1820 à 1830 et qu'on est convenu d'appeler *romantique,* n'est pas aussi nouveau qu'on pourrait le croire. Les débuts de la querelle élevée entre les partisans de l'école classique et les adeptes ardents des nouvelles doctrines remontent, nous venons de le voir, au XVIIIme siècle: Diderot en a donné le signal, Beaumarchais a mis de l'acharnement dans l'attaque, et Mercier ne connaît d'autre fléau en littérature que Corneille et Racine : c'est dire que le drame français ne date pas de Victor Hugo, et que, bien avant lui, l'étendard de la révolte avait été levé contre le passé classique, en faveur d'idées plus larges, de théories plus conformes à la nature, à la vérité. Nous allons essayer ici de saisir le moment exact où, sous des apparences encore chétives, le drame prit sa place sur la scène française ; nous nous efforcerons de suivre la marche lente mais régulière du nouveau genre à travers la dernière moitié du XVIIIme siècle, et peut-être arriverons-nous à établir la généalogie du nouvel art dramatique, jusqu'au jour où éclata bruyamment le manifeste de l'école moderne.

Destouches 1680 - 1754

Je ne suis pas bien sûr de l'aveu de tous les critiques en affirmant que Destouches fut le premier qui déposa sur la scène les germes du drame. On connaît généralement peu, aujourd'hui, l'auteur du *Glorieux*, et on ne cherche pas à le connaître ; on sait seulement qu'il y eut un diplomate, homme d'esprit, qui, après avoir assisté aux intrigues de la vie politique, essaya de mettre au théâtre les intrigues de la vie sociale. Les auteurs de nos traités de littérature parlent à peine de lui. Il est vrai que l'Allemagne a pris sur ce point le contre-pied de la France en exagérant à son tour la vérité. Lessing a écrit dans sa *Dramaturgie* (1) que Destouches est supérieur à Molière ; à l'en croire, ce dernier est fort au-dessous de l'auteur du *Glorieux* sous le rapport de la force comique et de la décence. Sur ce dernier point je partage l'avis du critique allemand, mais reprocher au poète du *Misanthrope* et du *Tartuffe* l'absence de force comique, c'est aller un peu loin, même pour un allemand qui préfère *Rodogune* au *Cid* (2) ; quoi qu'il en soit, nous ne connaissons pas assez Destouches, à qui, je le répète, nous devons les premières tentatives d'émancipation théâtrale.

Mais à quoi reconnaîtrons-nous ce mouvement progressif vers un autre genre? Où trouverons-nous une tendance manifeste à s'écarter du cercle étroit où le théâtre s'était jusqu'alors renfermé?... Pour ma part je la saisis dans certaines œuvres de Destouches. Je laisse de côté tout un ensemble de pièces composées à la hâte, à un âge où il est si facile d'être médiocre : le *Curieux simper-*

(1) 5e soirée.
(2) 35e soirée.

tinent, l'*Ingrat*, l'*Irrésolu*, le *Médisant*, l'*Obstacle imprévu*, le *Triple Mariage*, valent tout au plus l'honneur d'être cités : il s'y trouve par intervalles des idées fines, exprimées dans un langage généralement correct, mais l'ensemble en est d'une faiblesse remarquable. C'est seulement avec le *Glorieux* et le *Philosophe marié* que Destouches mérite de fixer l'attention de la critique. A l'époque où parurent ces deux comédies, la scène était encombrée d'auteurs de second ordre qui se débattaient dans l'imitation servile des maîtres du dernier siècle. Il était difficile alors d'être original, et dans l'impossibilité où l'on se trouvait de se faire une place nouvelle au théâtre, on se résignait à suivre les sentiers battus. La tragédie avait ses parasites nombreux ; la comédie, que Molière aurait dû protéger contre toute invasion, était aux mains de quelques hommes d'esprit qui la torturaient pour la faire grimacer.

Destouches fut assez heureux pour plaire au moyen de qualités nouvelles et qui ne manquaient pas de valeur. « Il n'entendait, disait-il modestement, qu'essayer par quelque changement dans les mœurs et le ton des personnages à se rendre supportable après Molière. » C'était là un programme dont l'application eut des conséquences graves pour le théâtre. Changer les mœurs et le ton des personnages, c'était rompre, pour ainsi dire, avec la tradition suivie jusque là; c'était s'écarter de la voie ouverte par Molière, et où s'était précipitée une pléiade d'imitateurs. Où Regnard et Dancourt n'avaient mis que de la verve et de la gaieté, où Lesage et Dufresny avaient été spirituels, Destouches apporta de la distinction et de la

noblesse ; il crut bon « d'épurer la comédie de tout ce qui provoquait la grossière gaieté ou qui sentait la mauvaise compagnie. Il imagina une sorte de comédie bienveillante et diplomatique où tous les personnages prétendent intéresser, les uns par leurs vertus, les autres par des travers dont ils guériront. Avec Destouches on ne désespère de l'amendement de personne, c'est de la comédie qui prétend ingénûment ne pas faire rire » (1). Le *Glorieux* vient à l'appui de mes assertions. Cette pièce que je considère comme la meilleure de Destouches avait un avantage qui fut pour beaucoup dans le succès qu'elle obtint : l'actualité. Les opérations financières de la régence en ruinant la noblesse avaient accru dans une immense proportion les fortunes de la bourgeoisie : de là, des ambitions inespérées et des intrigues où les nobles ne jouèrent pas toujours un très beau rôle. Les mésalliances devinrent plus fréquentes et l'aristocratie fraternisa, sans trop de honte, avec la roture. On vit tour à tour de riches libertins, inconnus la veille, prétendre à la main des héritières d'un grand nom et des descendants de familles illustres accepter, en échange de leurs titres, une alliance avec *des seigneurs, suzerains d'un million d'écus.*

Destouches s'empara de ce ridicule et le mit sur la scène; Voltaire nous apprend avec quel succès il le fit : « Je suis plus que jamais convaincu, dit-il en parlant de la nouvelle comédie, que c'est un ouvrage égal aux meilleurs de Molière par les mœurs, et supérieur presque

(1) Voir M. Désiré Nisard. — *Histoire de la litt. française, T.* IVe.

à tous par l'intrigue » (1). Voltaire exagère quelque peu ici la valeur du *Glorieux*. Il est d'abord un reproche qu'on peut adresser à toutes les œuvres de Destouches : les caractères n'y sont pas nettement tracés, et la vérité leur fait souvent défaut. Dans le *Glorieux*, je trouve que le bourgeois enrichi franchit les bornes de la grossièreté et de l'inconvenance. Lycandre est un moraliste par trop ennuyeux, le comte de Tuffière est peut-être un peu trop flatté. Mais l'action est bien conduite et l'intrigue marche sans s'arrêter jusqu'au dénouement. Que n'y trouvons-nous cette force comique qui fait vivre les personnages et que Lessing se pique de rencontrer chez Destouches ! Quant au style, il est partout élégant, naturel, plein d'une correction peut-être un peu froide, mais à peu près irréprochable. Tel est l'ouvrage que je me plais à considérer comme le premier pas fait vers le drame. Qu'y voyons-nous en effet? d'abord dans le ton des personnages, il y a une tendance évidente à s'écarter de l'ancien genre ; la comédie de Molière aimait les saillies d'esprit, les dialogues vifs et rapides, les traits bouffons ; Destouches a plus de décence. Les mœurs elles-mêmes révèlent un changement qui ne tardera pas à éclater au théâtre. N'y a-t-il pas comme un avant-goût des théories de Diderot dans le choix des personnages du *Glorieux?* ne sommes-nous pas avec le bourgeois enrichi, avec Lycandre, avec Philinte, dans le milieu social qu'exploiteront les dramaturges de l'avenir? La comédie de Destouches ne fait presque

(1) Lettre à M. le comte d'Argental — de Lunéville, le 14 février 1748.

plus rire, il n'y a qu'un pas à faire pour aller à la comédie qui fait pleurer, au drame. Ce pas fut fait par La Chaussée.

La Chaussée 1692-1754

Tout progrès en littérature est une hardiesse : mais on n'est pas impunément hardi et novateur, et vouloir résister au courant, c'est s'exposer à la raillerie, c'est faire naître une foule de détracteurs. La Chaussée eut le privilège de voir ses théories accueillies par les sifflets de la plupart des beaux esprits du temps. On appela par dérision ses pièces des comédies *larmoyantes*, on cria au scandale, *au romanesque*. On l'accusa de vouloir pervertir le goût du siècle. « Avez-vous entendu les homélies du révérend père La Chaussée ? » disait Piron. C'est encore Piron qui lança contre lui cette épigramme :

Connaissez-vous sur l'Hélicon
L'une et l'autre Thalie ?
L'une est chaussée et l'autre non,
Mais c'est la plus jolie ;
L'une a le rire de Vénus,
L'autre est froide et pincée.
Salut à la belle aux pieds nus
Et nargue à la chaussée !

Le mot est joli ; mais il prouve peu de chose.

En présence des théories qui se faisaient jour sur la scène, les esprits sérieux se demandèrent s'il convenait d'accueillir favorablement une tentative qui n'était rien moins que la transformation du théâtre. L'émotion fut grande, non-seulement en France, mais encore en Italie, où Riccoboni tenait alors le sceptre de la critique. « La

Chaussée, écrit Riccoboni, a inventé un nouveau genre de comédie ; elle avait toujours représenté les incidents domestiques des bourgeois, des gens aisés et quelquefois même des artisans. Il y a cependant dans la société une espèce de personnages qui sont exclus d'une action comique ; on croit les gentilshommes et les grands seigneurs d'une haute naissance, trop élevés pour entrer dans les situations domestiques qui ont toujours été le partage de la comédie ; ils ne peuvent pas non plus agir dans le tragique, parce qu'ils ne sont pas assez grands pour chausser le cothurne, qui n'appartient qu'à des princes et à des actions héroïques. Ce sont ces mêmes personnes, qui occupent, si l'on peut se servir de ce terme, une espèce de niche isolée et un certain milieu entre le rang élevé de la tragédie et le populaire de la comédie, que M. de La Chaussée a imaginé de faire entrer dans une action qui puisse avoir tantôt l'intéressant de la tragédie et tantôt les situations de la vie civile entre des gens de condition et qui conserve aussi le caractère de la comédie (1). »

En établissant un nouveau genre, La Chaussée ne faisait que réunir sous une forme particulière des peintures jusqu'alors disséminées ça et là dans la comédie. C'était la continuation de l'entreprise de Destouches, avec un caractère plus marqué de réforme. L'auteur du *Glorieux* s'était tenu sur les limites de la sensibilité, La Chaussée l'aborda de front et chercha en elle ses plus grands effets ; l'un était plein de réserve et de bon goût, l'autre força

(1) Lettre à Muratori.

souvent la note et ne ménagea aucun effort pour arriver à son but qui était l'émotion violente des spectateurs. Je dois déclarer que je ne suis guère partisan de ce genre, et si je ne voyais dans les productions de La Chaussée une étape vers le drame moderne, je ne m'arrêterais pas plus longtemps à l'étudier ; *larmoyer* n'est pas *pleurer* et je n'admets sur la scène que les larmes avouées par la raison et le bon goût. Celles-là seules peuvent intéresser le public, mais encore faut-il qu'elles ne soient pas trop fréquentes. Mieux vaut le rire un peu trop libre parfois de la comédie, qu'une effusion trop continue de sentiments touchants et tendres.

Malheureusement La Chaussée ne sut pas toujours éviter les exagérations du genre dont il était l'inventeur. Chez lui le rire et les grosses larmes éclatent tour à tour et sans transition, et le spectateur passe ainsi vingt fois dans une seule soirée par les deux états extrêmes de l'âme, la gaieté et la tristesse. On a appelé La Chaussée le *poète des femmes* ; il y a quelque chose de vrai dans cette qualification bizarre. L'histoire de la composition du *Préjugé à la mode* en est bien une preuve ; le sujet de cette comédie avait d'abord été proposé à Voltaire par Mlle Quinault ; l'auteur de *Zaïre* refusa prudemment l'offre qui lui était faite. La Chaussée accepta sans sourciller, et en 1735, paraissait le *Préjugé à la mode*. L'intrigue, en somme, n'avait rien de bien nouveau ; le préjugé en question avait été déjà mis au théâtre par Destouches, dans le *Philosophe marié ;* la mode était alors de voir des maris honteux de l'être. Avec ce thème assez banal, La Chaussée eut l'idée de créer une comédie larmoyante. Son coup d'essai fut presque un

coup de maître ; à côté des attaques, s'élevèrent des voix autorisées pour approuver le genre nouveau. Fréron lui-même, qu'il est difficile de soupçonner d'indulgence, prit hautement la défense du poète. Nous le verrons plus tard, en 1741, à propos de *Mélanide*, s'écrier : « Le genre larmoyant, puisqu'on l'appelle ainsi, me paraît plus naturel, plus conforme à nos mœurs que la tragédie. Le nouveau système dramatique, manié par une main habile, et absolument dépouillé du masque de Thalie, sympathise mieux avec nos caractères, nos usages et nos façons de penser. Les personnages sont des hommes polis, comme le sont la plupart des spectateurs. On y voit des passions, des vertus et des vices qui intéressent l'humanité ; des infortunes touchantes telles qu'il en arrive ou qu'il peut en arriver dans toutes les familles ; une morale accommodée à nos maximes et à notre conduite (1). »

Le roi de Prusse, que l'adulation de Voltaire avait rangé au nombre des autorités littéraires, ne trouva pas de son goût la tentative de La Chaussée. « Mon zèle pour la bonne comédie va si loin, dit-il, que j'aimerais mieux y être joué que de donner mon suffrage à ce monstre bâtard et flasque que le mauvais goût de ce siècle a mis au monde. » Le critique couronné, on le voit, le prend de haut avec nos poètes, et son ami de Ferney ajoute : « . . . . dès lors le comique fut banni de la comédie ; on y substitua le pathétique ; on disait que c'était par bon goût, mais c'était aussi par stérilité (2). »

(1) Ceci fut écrit en réponse à M. de Chassiron, auteur des *Réflexions sur le comique larmoyant.*

(2) Dictionnaire philosophique. — *Art dramatique.*

Il est vrai que plus tard, alors qu'il avait recouvré son indépendance, Voltaire disait, dans ses *Conseils à un journaliste* : « Ne cherchez point à proscrire les scènes attendrissantes qui se trouvent dans ces ouvrages ; car, lorsqu'une comédie, outre le mérite qui lui est propre, a encore celui d'intéresser, il faut être de bien mauvaise humeur pour se fâcher qu'on donne au public un plaisir de plus. »

Tout novateur qu'est La Chaussée, il y a encore chez lui certains scrupules dont il n'ose se défaire ; la règle des trois unités lui semble indispensable à l'harmonie d'une œuvre théâtrale, et il l'observe avec fidélité. En revanche, il entre franchement dans la voie ouverte par Destouches ; le choix de ses personnages est significatif. Dans *Mélanide*, qui fut, d'après Fréron, le modèle du genre, nous trouvons une femme séparée de l'époux de son choix par un arrêt du Parlement, et qui retrouve longtemps après ce mari infidèle, près d'épouser la fille d'un ami. — L'*École des mères* est la peinture dramatique et morale des conséquences funestes de la tendresse aveugle et fatale des parents pour leurs enfants. Dans l'*École des amis*, dit Riccoboni, « les personnages étaient du même rang que ceux du *Préjugé à la mode;* les événements qui forment l'action, tels qu'ils pourraient arriver à des gens de toute espèce ; mais les sentiments et les maximes y sont traités avec tant de force et de délicatesse en même temps qu'ils ont fait goûter aux spectateurs le même plaisir qu'ils auraient trouvé dans une tragédie bien intéressante. Les larmes ont triomphé ! »

Intéresser le public avec des incidents de la vie ordi-

naire, toucher les âmes et leur inspirer des sentiments tendres et généreux, n'est-ce pas là le but avoué du drame, l'idéal de toute œuvre scénique? Quelques-uns des contemporains de La Chaussée avaient si bien compris la destinée du genre nouveau que l'un d'entre eux, Desfontaines, écrivait dans ses *Observations*: « Pourquoi n'employons-nous pas, pour ces sortes de pièces qui ne sont ni tragiques ni comiques, et qui sont néanmoins théâtrales, un mot qui est dans notre langue et que nous avons emprunté des anciens, c'est le mot *drame*? » Ainsi, dès cette époque il s'agit de donner un nom à ce que le roi-philosophe appelle un *monstre bâtard et flasque*; tant il est vrai qu'on sentait le besoin de remplir le vide que la pâle imitation du théâtre du XVIIe siècle avait creusé. Cependant, le moment n'est pas encore venu d'appeler *drame* ce qui n'est déjà ni *tragédie* ni comédie. A Beaumarchais reviendra l'honneur d'introduire ce mot nouveau sur la scène; jusqu'à lui, il y aura des tragédies bourgeoises, des comédies bourgeoises, des comédies larmoyantes, des comédies sérieuses, il n'y aura pas de drames.

Quoi qu'il en soit, un sillon est tracé, où des germes féconds vont croître et grandir. La Chaussée a frayé la voie, d'autres vont venir qui l'élargiront et en détermineront les limites. Mais il suffit amplement à la renommée de l'auteur de *Mélanide* d'avoir entrevu les destinées du drame. Si du premier coup il n'a pas atteint le but, si dans ses mains la forme nouvelle de l'art dramatique ne s'est pas montrée nette et définitive, il est incontestable que ses théories ont ébranlé les préjugés de l'école classique. Le successeur de La Chaussée à l'aca-

démie française résumait en une phrase l'œuvre du poète : « Convaincu que la dignité des âmes est indépendante de celle des rangs, La Chaussée reconnut qu'il n'est point d'état d'où l'on ne puisse aspirer à l'héroïsme, parce que ce n'est ni l'éclat des titres, ni la pompe de l'appareil, mais la grandeur de l'effort et la noblesse du motif qui constituent le mérite d'une action (1). » N'est-ce pas sur cette idée que repose le drame tout entier?

Voltaire 1694-1778 Il importait à l'honneur de Voltaire d'essayer à son tour de réussir dans un genre où il avait vu, non peut-être sans jalousie, La Chaussée faire du bruit. L'homme qui avait toutes les ambitions et qui aspirait à toutes les gloires, fit donc deux comédies larmoyantes : *L'enfant prodigue* et *Nanine;* je signale volontiers ses ouvrages comiques à ses admirateurs trop aveugles. L'homme le plus spirituel du XVIIIe siècle se fourvoie absolument quand il veut faire rire, et ses traits d'esprit habituels deviennent des pointes quelquefois grossières. J'en trouve la preuve même dans certains caractères de l'*Enfant prodigue* et dans quelques scènes qu'on voudrait pouvoir effacer ; Rondon, Fierenfat et Mme de Croupillac sont des personnages par trop ridicules et qui déparent l'ensemble d'une pièce où il y a cependant de

(1) Extrait du discours, prononcé par M. de Bougainville, le 30 mai 1752.

En recevant La Chaussée à l'Académie française, l'archevêque de Sens lui disait : « Celui-là en effet mérite sans doute, même de nous, quelque éloge, qui a banni de la scène les passions criminelles qui corrompent communément nos spectacles, et qui a su faire servir ses fictions poétiques à donner aux hommes d'utiles leçons. »

sérieuses qualités. L'*Enfant prodigue* fut écrit avec cette négligence qui gâte beaucoup de ses œuvres ; il s'agissait pour lui de prouver qu'il était capable, lui aussi, de faire des comédies bourgeoises ; il prit même la peine de composer une préface, selon son usage, pour expliquer la nature d'un ouvrage, qu'il eut soin toutefois, suivant une autre de ses habitudes, de publier sous un nom supposé. « Si la comédie, disait-il, doit être la représentation des mœurs, cette pièce semble être assez de ce caractère. On y voit un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et touchant. C'est ainsi que la vie de l'homme est bigarrée ; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. Rien n'est si commun qu'une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure, le fils se moque des deux, et quelques parents prennent difficilement part à la scène. On raille très souvent dans une chambre de ce qui attendrit dans la chambre voisine, et la même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose, dans le même quart d'heure. » Une idée pareille est exprimée dans la préface de *Nanine*. Voltaire avait bien compris l'alliance des éléments tragique et comique au théâtre, mais il fut impuissant à la réaliser. Il y a incontestablement du talent dans certaines scènes des deux comédies que j'ai citées. *Nanine* surtout renferme des détails charmants ; on y trouve même moins de ce mauvais comique qui foisonne dans l'*Enfant prodigue*. Blaise et Germon sont deux personnages naturels et vivants, mais à côté d'eux, que de figures grimaçantes sous le rire ou les larmes ! Que de traits bouffons et déplacés ! Il n'est

pas jusqu'à la forme même qui ne soit fatigante : le vers de dix syllabes, ce moule charmant où le poète a souvent jeté de si gracieuses ou de si ingénieuses inspirations, risque de devenir sur la scène lourd et sans grâce ; çà et là, le dialogue se traîne sans force. Il n'importe ; nous avions à constater ici un pas de plus vers le drame; un homme tel que Voltaire eût pu le faire grand et décisif, tandis que son œuvre en ce genre ne fut qu'un pâle reflet de ce qu'avaient essayé de faire Destouches et La Chaussée.

Hénault 1685-1770

Auprès de Voltaire, je rencontre dans la voie des réformes dramatiques un homme qu'il est difficile pourtant d'appeler un vrai novateur : c'est le président Hénault. Les graves fonctions de la magistrature laissaient, au XVIII[e] siècle plus encore que de nos jours, de nombreux loisirs à ceux qui en étaient investis ; Hénault, que n'absorbaient pas entièrement (il s'en faut de beaucoup) les sévères préoccupations de la justice, entreprit à son tour de réformer le théâtre et de l'adapter à une forme nouvelle, entrevue à travers de pâles traductions de Shakespeare. Il faut dire, il est vrai, qu'à cette époque de notre histoire littéraire, le grand tragique d'Outre-Manche commençait à être en honneur dans notre pays. Les appréciations de Voltaire, quoiqu'elles aient varié à cet égard, ses imitations même (dans *la Mort de César*, dans *Zaïre*, dans *Sémiramis*) donnèrent à bien des gens l'envie de lire les drames anglais ; on se mit à goûter des hardiesses peu connues sur notre scène et des complications d'intrigues autrefois tentées chez nous, à

l'instar des espagnols, mais si différentes de la simplicité du théâtre de Corneille et de Racine ; on se passionna pour cette puissance, pour cette intensité de vie ; on en était presque arrivé à aimer ce désordre souvent brutal et violent, par lequel l'attention du lecteur se sentait invinciblement captivée.

Le président Hénault fut du nombre de ceux que la lecture du poète anglais séduisit tout d'abord ; toutefois, laissant de côté l'ensemble de ses qualités, il s'attacha particulièrement à un des caractères originaux de son théâtre et qui lui suggéra l'idée d'une réforme. Destouches et La Chaussée avaient voulu introduire dans leurs œuvres la peinture des évènements domestiques et bourgeois ; Hénault rêva de mettre notre histoire nationale sur la scène et de faire applaudir les grands épisodes dont sont remplies nos annales ; le plan était beau et digne d'être réalisé. Voyons où aboutirent les efforts du président.

La pièce de *François II* fut la mise en pratique de la nouvelle réforme : comme il convient à tout novateur, une préface expliqua et développa les projets de l'auteur. Hénault fait l'éloge du poète anglais, son inspirateur, et ajoute : « .....comme je m'occupe assez volontiers de l'histoire, je n'ai vu que cela dans Shakespeare.... En voyant la tragédie de *Henri VI*, j'eus la curiosité de rapprendre dans cette pièce tout l'historique de la vie de ce prince, mêlée de révolutions si contraires l'une à l'autre et si subites qu'on les confond presque toujours malgré qu'on en ait..... Et tout-à-coup, oubliant que je lisais une tragédie, et Shakespeare lui-même aidant à mon erreur par l'extrême différence qu'il y a de sa pièce

à une tragédie, je me suis cru avec un historien et je me suis dit : « Pourquoi notre histoire n'est-elle pas écrite ainsi ? » — Voilà comment un jour le président Hénault se trouva porté à écrire des scènes historiques. S'il est dans l'histoire de notre pays une période agitée et pleine de bouleversements imprévus, c'est bien celle qui comprend les guerres de religion et la lutte des Guises contre les princes du sang. Un écrivain plus habile et surtout plus au courant des difficultés de la scène eût compris qu'il était impossible de faire tenir en quelques actes un ensemble d'évènements dont l'histoire elle-même est embarrassée. Le président Hénault ne vit qu'un but à atteindre : mettre l'histoire au théâtre ; il ne s'aperçut pas que les moyens lui faisaient défaut. C'est dans ces conditions que parut *François II*, « tableau de la jalousie des princes contre MM. de Guise qui s'étaient emparés du gouvernement de l'état. » Cette tragédie (car la pièce fut encore revêtue de ce nom) n'eut qu'un médiocre succès. Voltaire lui-même, que les liens de l'amitié unissaient au président (1), écrivait en toute franchise au sujet de cette œuvre : « Je voudrais que, quand le président se portera bien et qu'il n'aura rien à faire, il remaniât un peu cet ouvrage, qu'il pressât le dialogue, qu'il y jetât plus de terreur et de pitié. » J'ignore si toutes les modifications, signalées par Voltaire, seraient parvenues à faire de *François II* un chef-d'œuvre ; mais je suis convaincu que Hénault, par lui-même, était incapable de concevoir une

(1) On prétend que le président Hénault retira du feu, au risque de brûler ses manchettes de dentelles, le manuscrit de la *Henriade*, que dans un accès de mauvaise humeur Voltaire venait d'y jeter.

œuvre scénique : la puissance d'exécution lui manquait. Mme du Deffand, sa confidente la plus intime, d'ailleurs peu portée habituellement à l'indulgence, disait de lui : « Ses sentiments sont fins et délicats, mais son esprit vient trop souvent à leur secours pour les expliquer et les démêler, et, comme rarement le cœur a besoin d'interprète, on serait tenté quelquefois de croire qu'il ne fait que penser ce qu'il s'imagine sentir. »

Peu importe au reste la valeur littéraire de la pièce du président : ce qu'il est essentiel de remarquer, c'est l'idée qui l'inspira. Transporter sur la scène des évènements remarquables puisés dans notre histoire nationale, c'est aujourd'hui une chose fort ordinaire. Il y a longtemps que nos auteurs dramatiques, poètes ou prosateurs, s'adressent à l'histoire pour lui demander des sujets de drames ; nous en avons vu même quelques-uns prendre vis-à-vis de la vérité historique des libertés choquantes. Mais, au XVIIIme siècle, un pareil principe était une audacieuse innovation ; en fait d'histoire, la tragédie ne s'était permise jusqu'alors que les récits fabuleux de la mythologie ; en fait d'évènements simples, la comédie de Destouches et de La Chaussée ne connaissait que les menus incidents de la vie domestique. Hénault fut hardi dans son entreprise, mais impuissant à la réaliser. Quoiqu'il en soit, son essai de réforme fut loin d'être inutile : il accéléra le mouvement qui emportait le théâtre loin des voies battues : il rendit plus frappante la séparation, de jour en jour plus marquée, entre la tragédie et ce qui sera bientôt le drame. A ce titre il convenait de ne pas laisser dans l'ombre l'œuvre du président.

Diderot 1713-1784 Un novateur, autrement hardi dans ses doctrines, fut Diderot, que l'ordre chronologique place après l'auteur de *François II* dans la liste des créateurs de l'art dramatique moderne. Son influence fut trop considérable pour être appréciée en quelques lignes; aussi lui consacrons-nous un chapitre entier de ce travail. Diderot peut être considéré à bon droit en France comme le véritable père du drame et comme le premier de nos romantiques. Malheureusement il est de mode aujourd'hui parmi nous de n'étudier en lui que le philosophe, le fondateur de l'*Encyclopédie*, le champion du matérialisme, et on laisse de côté un des aspects les plus intéressants de cette figure. Diderot a cependant travaillé à réformer le théâtre et donné, dès le milieu du XVIIIme siècle, le mot d'ordre qui devait guider plus tard l'école poétique de 1830.

Sedaine 1719-1797 Quand bien même les théories de Diderot n'auraient eu d'autre résultat que d'inspirer à Sedaine l'idée du *Philosophe sans le savoir*, elles mériteraient déjà d'attirer l'attention de la critique. Qui n'a lu l'œuvre charmante de l'un des esprits les plus naturels du XVIIIme siècle? Sedaine commença par être maçon, et c'est au milieu de ces occupations vulgaires que se révéla soudainement en lui la vocation littéraire. Il faut en convenir, il fut le premier qui sut appliquer avec bonheur à la comédie bourgeoise les préceptes nouveaux: de plus savants que lui avaient prêché la réforme sans pouvoir la faire accepter; un simple manœuvre trouva, dans l'application des principes de Diderot, la gloire et le succès.

Ce qui caractérise l'œuvre de Sedaine, c'est une sim-

plicité ingénue : ne cherchez pas une intrigue savante dans l'histoire de ce malheureux père de famille, qui, le jour même du mariage de sa fille, obéissant à un préjugé fatal, envoie son fils se battre en duel. Les personnages parlent une langue qui n'a pas l'enflure de celle de Diderot ; les caractères sont finement tracés et pleins de vie. Sedaine excelle dans l'art des nuances délicates. Saint-Marc Girardin, dans son *Traité sur l'art dramatique*, fait remarquer avec raison combien l'amour naïf de Victorine pour le fils Vanderk est habilement exprimé. Quel charme dans cet air mystérieux de la jeune fille, qui, dès l'âge le plus tendre, habite auprès de celui qu'elle aime d'un amour contenu et discret ! Je comprends l'enthousiasme de Diderot, disant à Sedaine qui lui présentait sa pièce : « Si tu n'étais pas si vieux, je te donnerais ma fille ! »

Dans une *Lettre à Grimm*, l'auteur du *Père de Famille* écrivait : « Une chose qui est pour moi le mérite incroyable de la pièce, ce qui me fait tomber les bras, me décourage, me dispense d'écrire de ma vie, et m'excusera solidement au jugement dernier, c'est ce naturel sans apprêt, c'est l'éloquence la plus vigoureuse sans l'ombre d'effort ni de rhétorique. » Il y a tout cela en effet dans le *Philosophe sans le savoir*, et c'est ce qui l'a sauvé de l'oubli (1).

Toutefois je serais incomplet si je ne disais un mot

(1) Cette pièce est restée au répertoire du théâtre français ; en août 1875, on l'y a reprise avec succès et chacun sait que Georges Sand, avec une grande habileté, en a fait la suite sous le titre du *Mariage de Victorine*.

des défauts qui font tache dans l'œuvre dont je viens d'apprécier les qualités. A force de vouloir être simple et naturel, Sedaine tombe dans l'insipidité des petits détails : il devient parfois puéril, témoin la scène où la fille de Vanderk se présente à son père, déguisée en grande dame avec du fard sur la figure. Je n'aime pas non plus la scène du deuxième acte, où Vanderk raconte son histoire et fait avec assez d'emphase l'éloge du commerçant, « de l'homme qui, d'un trait de plume, se fait obéir d'un bout de l'univers à l'autre. » Tous ces détails sont complètement inutiles et entravent la marche de l'action. — On pourrait m'objecter que l'emploi des tirades sur la scène et l'exactitude des menus incidents avaient été mis en honneur par Diderot lui-même, dont Sedaine fut un des meilleurs disciples. Mais c'est précisément en cela que consiste le défaut capital des théories nouvelles que j'aurai bientôt à discuter.

Certains critiques ont également reproché à l'auteur du *Philosophe sans le savoir* d'avoir donné à sa pièce un titre qui semble ne pas correspondre avec les incidents qui s'y déroulent. Je ne ferai pas à Sedaine le même reproche : il y a de la philosophie véritable dans la conduite de Vanderck père ; un critique de notre temps a dit à ce propos : « Qu'est-ce que Sedaine cherche à prouver tout le long de sa pièce ? Qu'un honnête homme, d'un caractère ferme, d'un esprit sain, un philosophe, doit garder son sang-froid en toutes circonstances et ne jamais considérer que le devoir. Il l'a mis très adroitement entre les préparatifs d'une noce et ceux d'un duel : la noce est celle de sa fille, c'est son fils qui va se battre.»

Il est difficile de parler de Baculard d'Arnaud sans avoir l'air de vouloir ressusciter un homme dont les talents, plus que modestes, sembleraient mériter l'oubli. Je ne puis cependant, sans laisser une grave lacune dans cette étude, m'abstenir de citer un ouvrage, important au point de vue des modifications qui furent successivement apportées à l'organisation de notre théâtre; d'Arnaud passa en son temps pour un littérateur assez distingué, si nous en jugeons par l'estime, apparente du moins, dont l'honora longtemps Voltaire ; celui-ci l'avait en effet recommandé au roi de Prusse, qui l'appela bientôt à Berlin, en lui disant en termes beaucoup trop flatteurs pour lui et passablement inconvenants pour l'auteur de *Zaïre* :

D'Arnaud
1718-1805

Déjà l'Appollon de la France,
S'achemine à sa décadence ;
Venez briller à votre tour,
Élevez-vous s'il baisse encore,
Ainsi le couchant d'un beau jour
Promet une plus belle aurore.

L'année même où le *Philosophe sans le savoir* obtenait, malgré la censure, un éclatant succès (1765), parut le *Comte de Comminges*, drame en trois actes et en vers. Jamais pièce plus lugubre n'avait été mise sur notre scène; celle-ci, tirée d'un roman de Mme de Tencin, dépassait en horreur tout ce qui s'y était vu jusqu'alors. Le comte de Comminges, désespéré de n'avoir pu obtenir la main d'Adélaïde, jeune fille qu'il aime éperdûment, va ensevelir son amour au fond du couvent de la Trappe.

Là, tandis que ses jours se passent dans la méditation et la pénitence, au milieu des tombeaux, il apprend par le chevalier d'Orsigny qu'Adélaïde vit et l'aime encore. Comminges veut aussitôt briser les vœux qui le retiennent au fond du cloître, et retourner auprès de celle vers qui sa pensée n'a jamais cessé de l'emporter ; mais la présence d'un novice, nouvellement arrivé, le frère Euthyme, l'empêche de réaliser son dessein sacrilège ; sur ces entrefaites, frère Euthyme tombe gravement malade ; ses jours sont comptés ; déjà le glas funèbre sonne dans le couvent (1).

Ici se trouve une scène dont l'effet au théâtre doit inévitablement épouvanter les spectateurs. D'Arnaud nous représente un caveau, où le moribond est apporté, au milieu d'un appareil terrible ; de tous côtés on aperçoit des squelettes, des flambeaux éclairant sinistrement le souterrain ; les cloches du couvent tintent en cadence tandis que les frères répètent l'un après l'autre le mot *mourir*. Au milieu de ce lugubre concert, frère Euthyme appelle auprès de lui Comminges (frère Arsène) et pendant que les prières des agonisants résonnent sous ces sombres voûtes, une voix languissante se fait entendre qui s'écrie : « Je suis une femme, je meurs d'amour ! » Euthyme, en effet, n'était qu'Adélaïde.

On comprend l'effet que devait produire alors une pareille scène, mais il faut avouer qu'à la lecture même, en dépit des nombreux défauts de l'ouvrage, malgré la

(1) Il est impossible de ne pas reconnaître ici le germe d'une situation, reprise au dernier acte d'un des opéras les plus brillants et les plus connus de notre époque (*La Favorite*).

lourdeur des vers et l'enflure du dialogue (1), elle ne laisse pas de nous émouvoir.

Par ce drame, d'Arnaud inaugurait une nouvelle théorie, la théorie du *genre sombre ;* à l'en croire, l'esprit public, au XVIII[e] siècle, éprouvait le besoin d'être agité et violemment ému : « Lorsque Corneille et Racine donnèrent leurs chefs-d'œuvre » disait-il « nous nous ressentions encore de la fermentation des guerres civiles ; le sang était allumé, tout respirait l'énergie, la flamme de la passion ; tout était disposé, soit à la fierté de l'héroïsme, soit à l'ingénieuse galanterie de l'amour espagnol : de légers ébranlements suffisaient pour exciter des sensations dominantes. Aujourd'hui que nos fibres ont perdu leurs tons et qu'elles sont affaissées par la mollesse, qui nous réveillera de cette langueur, si ce n'est une répétition continue de violentes secousses (2) ? »

Si d'Arnaud avait pu lire dans un prochain avenir et seulement entrevoir les drames orageux et sanglants qui allaient se jouer sur la scène politique, il n'aurait pas eu besoin de demander si emphatiquement pour ses contemporains une série d'agitations et de secousses. Les

(1) Le style de Baculard était d'une emphase peu commune ; on peut en juger par la circonlocution suivante que je recommande aux admirateurs outrés de la périphrase :

Ces lieux où la pitié d'une main bienfaisante
S'empresse à soulager l'humanité souffrante.

Acte II, scène 8.

Cela veut dire en bon français : l'*infirmerie*.

(2) Préface du *Comte de Comminges*.

horreurs calculées du *Comte de Comminges* devaient être largement dépassées par les lugubres épisodes de notre histoire publique.

D'Arnaud rejette de sa poétique, ce qu'il appelle l'*ancienne routine* : « Corneille, Racine, Crébillon, M. de Voltaire se sont frayé, dit-il, chacun une route qu'ils ont parcourue avec un succès qui sera confirmé sans doute par la postérité ; mais, je le répète, se traîner sur leurs traces, c'est vouloir grossir servilement l'obscur troupeau du peuple imitateur (1). »

Le théoricien du genre sombre va plus loin encore : « Il serait singulier, ajoute-t-il, que ceux qui, tous les jours, ont *Athalie* entre leurs mains, eussent l'injuste bizarrerie de taxer de hardiesse contre les règles le sujet du *Comte de Comminges*. Le grand-prêtre des juifs valait bien l'abbé de la Trappe, et si je pouvais risquer mon apologie, j'aurais peut-être l'audace d'avancer que la fable du *Comte de Comminges*, pour le but moral, a quelque supériorité sur celles de *Polyeucte* et d'*Athalie* (1). »

On le voit, il dit de lui tout le bien qu'il en pense. Je n'approuve point d'Arnaud s'élevant ainsi contre l'usage, adopté par les modernes, de diviser leurs pièces en actes : « Que dirait-on d'un bâtiment où l'on laisserait subsister les échaffaudages qui ont servi à la construction ? » On pourrait répondre à cela : « Que diraiton d'un drame sans unité d'action, où les incidents les

(1) Préface du *Comte de Comminges*.

plus disparates, les épisodes les plus bizarres s'enchevêtreraient l'un dans l'autre ? » L'auteur du *Comte de Comminges* avait rêvé de faire mieux encore : « Pourquoi n'aurions-nous pas, s'écrie-t-il, un théâtre que nous appellerions *théâtre sacré ?....* les Espagnols, dans la semaine sainte, jouent des *autos sacramentales*, et pourquoi ne jouerait-on pas *Comminges* dans cette semaine de dévotion ? » D'Arnaud ignorait-il donc les origines du théâtre français? Avec les mystères du moyen âge, nous avions eu le théâtre sacré, mais c'était l'enfance de l'art dramatique ; qui de nous consentirait à retourner ainsi en arrière ? Je ne voudrais pas paraître trop enthousiaste pour les théories qu'a formulées d'Arnaud dans *les discours* qui précèdent son drame : mais je dois avouer que chacune d'elles contenait un germe de vérité. La théorie du genre sombre n'était-elle pas tirée de la *Poétique* d'Aristote lui-même, de sa définition de la tragédie ? D'Arnaud crut pouvoir exciter la terreur en multipliant les détails lugubres, pour toucher plus violemment les spectateurs : c'etait exagérer le principe, c'était entrer dans la voie du pur mélodrame. Supprimer la division en actes, n'était-ce pas briser le moule classique où le XVII[e] siècle avait voulu jeter toutes les tragédies ? N'avons-nous pas le secret de la révolution qui s'est produite au théâtre, dans cette phrase de d'Arnaud : « Nous n'étudions point assez la nature! » Jean-Jacques Rousseau disait de l'auteur du *Comte de Comminges* : « Il écrit avec son cœur, » ce fut son défaut capital ; un peu plus de raison chez lui eut hâté le mouvement progressif de l'art dramatique et lui eut épargné des exagérations dont

les défenseurs trop rigides des règles classiques se font autant d'armes contre le drame.

Beaumarchais
1732-1799

Beaumarchais, lui, au contraire, ne pécha pas par un excès de sensibilité. Nous verrons plus tard avec quel acharnement l'auteur immortel du *Mariage de Figaro* attaqua le passé, quelle vivacité de critique il apporta dans la préface d'*Eugénie;* nous aurons à nous expliquer aussi sur les raisons qui déterminèrent un des héritiers les plus directs de Molière à se lancer dans un genre où il fit quelque bruit, sans y obtenir de biens grands succès.

Saurin
1706-1781

Je ne partage point l'indulgence, selon moi excessive, de certains critiques à l'égard de Saurin, l'auteur de *Beverley*. Après de nombreux essais tragiques composés d'assez bonne heure, l'avocat Saurin rêva de nouveaux triomphes. « La carrière du théâtre se rétrécit tous les jours, » disait-il, « nos grands maîtres semblent avoir épuisé les ressources de l'art. La tragédie bourgeoise est un champ nouveau, qui, cultivé par des mains plus habiles que les miennes, pourrait fournir quelques moissons heureuses ; je dis quelques moissons, car ce genre se trouve resserré entre deux écueils presque inévitables, la basse scélératesse et le romanesque outré ; mais il doit être libre à chacun d'entrer dans la lice, à ses risques et périls » (1). *Beverley*, imité de deux pièces anglaises, l'une de Edouard Moore, l'autre de Lillo, est la peinture

(1) Voir la *dédicace* qui précède le drame.

du jeu, mise sur la scène, avec ce qu'elle a de plus choquant et de plus affreux. Nous voyons là, durant cinq actes, se succéder les épisodes les plus invraisemblables, les détails les plus étranges ; nous assistons à la douleur d'une femme aveuglément éprise de son mari, et qui, loin de l'arrêter dans ses désordres, semble l'y encourager par son dévouement et par ses larmes ; nous trouvons la représentation d'un caractère odieux, Stukely, le fourbe, qui spécule sur la faiblesse d'un ami ; et comme si ce n'était pas assez de toutes ces horribles images, le dénouement qui semblerait devoir être moral, ajoute encore à l'horreur du spectacle ! Beverley s'empoisonne, et au moment d'expirer, il ose lever le poignard sur son fils Tomi, endormi sous ses yeux.

Ainsi donc, *romanesque* et *scéléralesse*, Saurin s'est heurté aux deux écueils que son esprit avait entrevus sans pouvoir les éviter.

Condorcet dit que « Saurin eut la gloire unique d'avoir laissé au théâtre des pièces dans chacun des trois genres qui partagent la scène française. » C'est une médiocre gloire que celle d'avoir tenté tous les genres, quand on n'était peut-être né pour aucun. Il est vrai que ces paroles furent prononcées au sein de l'Académie française, où il est convenu de gratifier ceux qu'on remplace, de bien des qualités qu'ils n'ont pas toujours eues. L'œuvre de Saurin avait cependant inspiré à Condorcet une excellente définition du drame : « Le drame, disait-il, me rapproche de moi-même, me présente le tableau des malheurs où mes passions peuvent me plonger. Il doit me montrer par des exemples pris dans la classe de mes

égaux, ce que j'ai à craindre de la méchanceté humaine ou de ma propre faiblesse. Il me fait sentir quels sont mes devoirs dans des circonstances difficiles, la conduite que prescrit la raison, les sacrifices qu'exige la vertu et les dédommagements qu'elle promet. Ici la leçon est plus directe, peut-être plus utile ; mais elle cessera de l'être, si le poète n'attaque pas un de ces vices, répandus dans la société, que la loi est forcée de laisser impunis, que l'opinion publique semble trop épargner, et contre lesquels la censure du théâtre est un remède, à la fois efficace et nécessaire. En s'écartant de ces règles, il manque son but ; il ne fait, au lieu d'un drame, qu'une tragédie sans grandeur et sans noblesse » (1).

En un style plus ampoulé, Marmontel exprimait la même pensée, quand il écrivait au sujet de *Beverley* : « c'est faire injure au cœur humain et méconnaître la nature que de croire qu'elle ait besoin de titres pour nous émouvoir et nous attendrir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'époux, d'amant, de fils, de mère, d'homme enfin, voilà les qualités pathétiques : leurs droits ne prescrivent jamais. » Mais quand ces qualités pathétiques deviennent le prétexte de situations invraisemblables, de sentiments contre-nature, on se prend à regretter que ce qu'il y a de plus noble en nous soit défiguré et travesti par une main inhabile. Si nous laissons de côté le but moral que doit poursuivre toute œuvre théâtrale, je préfère de beaucoup le *Joueur*, de Regnard, ce Valère fripon et corrompu qui n'a de l'amour pour sa maîtresse que quand il n'a plus

(1) Discours de réception à l'Académie française.

d'argent et qui oublie si facilement sa bien-aimée autour d'un tapis vert. Quant à Saurin, il s'est donné la satisfaction de produire en vers libres et trop négligés, un drame qu'on lit une fois, mais auquel on ne saurait guère revenir.

Je me borne à citer ici le nom de Sébastien Mercier, puisque je réserve à cet ardent novateur la place nécessaire pour apprécier ses théories et pour rappeler des opinions qui sont assez souvent marquées au coin du bon sens et de la vérité.

Mercier
1740-1814

Avec plus de talent et plus de bonheur que Saurin, La Harpe tenta aussi tous les genres. A vingt-quatre ans, il composait une de ses meilleures tragédies, *Warwick*, que suivirent de près *Timoléon, Pharamond*, les *Barmécides*, *Menzikoff*, les *Brahmes*, *Coriolan*, *Virginie*. En 1770, *Mélanie* paraissait : « L'Europe attend *Mélanie*, » écrivait Voltaire en souriant tout bas ; car Grimm affirme que le malin critique lui disait, dans le même temps, à Ferney : « Cela n'est pas très bon ; cela réussira pourtant, c'est un drame et l'on aime aujourd'hui les drames à Paris » (1). La Harpe n'a jamais vanté bien haut les nouvelles théories : à l'en croire, il était scandalisé, à dix-sept ans, du *Traité sur la poésie dramatique* que venait de publier Diderot ; cela peut nous expliquer les modestes prétentions de l'auteur de *Barnevelt :* « Si je n'ai pas contribué aux progrès de l'art dramatique,

La Harpe
1739-1803

(1) Correspondance de Grimm. — Janvier 1780, t. v, p. 120.

écrivait-il plus tard, on ne peut m'accuser d'en avoir accéléré la décadence » (1). C'est trop de modestie, et il est juste d'attribuer à La Harpe la part qui lui revient dans la formation du drame. Sans être un chef-d'œuvre, *Mélanie* eut le privilège d'intéresser vivement les spectateurs. On a beau dire que lés malheurs survenus à de puissants personnages ont seuls le mérite de nous émouvoir ; il n'en est pas moins vrai que l'histoire d'une jeune fille, enfermée au couvent par le caprice orgueilleux d'un père, doit nous arracher des larmes que notre raison justifie. Mélanie aime Monval, mais M. de Faublas s'est préparé, par le mariage de son fils avec une noble héritière, une large place dans le grand monde ; il faut absolument que la jeune fille disparaisse pour ne pas contrarier les desseins paternels. On voit d'ici la lutte qui s'établit entre Mélanie, que l'amour enchaîne à Monval, et le père barbare qu'aveuglent l'ambition et l'orgueil. Mélanie finira par céder, mais elle se vengera, en s'empoisonnant, de celui qui a voulu étouffer en elle les cris de la nature. — Je ne connais pas de sujet plus émouvant et plus pathétique ; voilà le véritable drame, celui où s'élève la voix de la passion humaine, qui prend ses héros dans le milieu où nous sommes, et qui nous intéresse et nous émeut d'autant. Pourquoi La Harpe a-t-il cru devoir écrire en vers un ouvrage auquel une prose vive et colorée eût si bien suffi et convenu ?

Après l'examen de cette pièce, je ne m'explique plus La Harpe parlant en ces termes du drame en général :

(1) Préface de *Barnevelt*.

« Il est inférieur à la comédie et à la tragédie, parce que, empruntant quelque chose de l'une et de l'autre, il affaiblit par ce mélange même le caractère essentiel de toutes les deux. Comme la tragédie, il veut émouvoir et il est beaucoup moins touchant ; comme la comédie, il veut amuser et il est beaucoup moins gai ; et cette disproportion était inévitable, puisque, voulant joindre le rire et et les larmes, on ne pouvait pas assembler des prétentions si diverses, sans leur ôter de la force » (1).

Je cherche vainement dans *Mélanie* un élément comique associé à l'élément tragique : c'est que le drame ne consiste pas nécessairement dans l'union de ces deux sentiments opposés ; ce qui le caractérise, avant tout, c'est le choix des personnages, des évènements mis sur la scène, c'est la peinture exacte, tout en étant idéalisée, des passions humaines saisies en pleine réalité. — Les doctrines de Mercier ne trouvèrent pas grâce devant La Harpe, qui, dans la préface de *Barnevelt,* attaque avec vivacité ce qu'il appelle des paradoxes et des hérésies. Venant après l'apparition de *Mélanie,* cette critique n'a pas de raison d'être ; pourquoi combattre à outrance des théories qu'on a appliquées soi-même ?

Dès ce moment le drame est constitué, il a pris sa place dans notre littérature. La Révolution française, qui déjà gronde à l'horizon, le fera dévier un instant en le jetant du côté du mélodrame ; mais, malgré bien des tentatives pseudo-classiques, qui se renouvelleront pendant tout un siècle, c'en est fait désormais de la tragédie : les efforts

(1) Voir l'article sur *La Chaussée* dans le *Lycée.*

de tant de talents, de tant d'esprits réunis ont enfin abouti à la création d'un genre vraiment national ; ce n'a pas été sans difficultés de toutes sortes : chacun a apporté sa pierre à l'édifice commun. Destouches, La Chaussée, Voltaire, Diderot, Sedaine, d'Arnaud, Beaumarchais, Saurin, Mercier, La Harpe, d'autres encore ont donné chacun leur programme, et c'est de la confusion de leurs systèmes qu'est sorti le drame, aujourd'hui si puissant, parce qu'il est réellement conforme à nos idées, à nos aspirations, à nos mœurs.

CHAPITRE IV

DIDEROT

—

Dans ce groupe d'écrivains, plus ou moins novateurs, dont nous venons de donner la liste, trois hommes surtout représentent, au XVIII[e] siècle, l'émancipation de l'art dramatique : Diderot, Beaumarchais et Mercier. Par l'audace de leurs théories, par la vivacité de leurs attaques, par l'ensemble des œuvres qu'ils composèrent à l'appui de leurs systèmes, ces trois esprits de nature et de valeur différentes méritent d'être étudiés à part.

Parmi les auteurs du XVIII[e] siècle, il en est peu dont les ouvrages soient moins lus que ceux de Diderot ; mais, par une inconséquence assez inexplicable, il n'en est guère, non plus, dont le nom soit plus populaire. Peut-être trouverons-nous le secret de cette anomalie dans la physionomie singulièrement originale de cet homme de talent qui remua tant d'idées, écrivit tant de pages sans pouvoir laisser après lui une œuvre vraiment durable. Il appartient à cette catégorie d'indisciplinés, comme il en naît dans les principales époques littéraires, repoussant toute espèce de joug, violant hardiment les règles et semblant aspirer tous les souffles qui passent. Pour ces sortes d'intelligences, l'art est un domaine où la fantaisie est souveraine maîtresse : vouloir les arrêter, les comprimer, c'est les ruiner. Diderot est un de ces libres esprits

auxquels revient l'honneur d'avoir travaillé les premiers à transformer radicalement notre théâtre. « Diderot, a dit un critique, doit être mis en tête de ceux qui prêchèrent avec le plus d'éloquence la nécessité d'une réforme, afin d'accommoder le théâtre aux mœurs de la nation. Il voulut y mêler l'élément populaire que d'autres novateurs s'apprêtaient aussi à faire entrer dans le gouvernement de l'Etat. Diderot était tout-à-fait propre à cette œuvre. Il est en effet des hommes qu'une fièvre de cœur agite dès qu'ils saisissent la plume, et dont la tête, prompte à s'exalter, laisse échapper les idées qui les remplissent, comme le Vésuve ses laves. Diderot songea donc à la peinture des actions ordinaires des hommes et non à celle des hautes et royales infortunes ; il ne voulut pas qu'on prît ses héros dans les souvenirs de Rome et de la Grèce ; mais il pensa qu'on devait les emprunter à la société moderne afin que le peuple, reconnaissant ces personnages, s'intéressât à eux et reçût plus aisément de la bouche des sages et des vertueux une leçon de morale » (1).

On n'indique ici que le trait dominant de la réforme introduite par Diderot, c'est-à-dire le rejet des moyens employés par les tragiques du XVIIe siècle. Mais il y a tout un côté de la nouvelle poétique qu'il importe d'éclaircir et qui seul montre la véritable originalité de celui qui le conçut.

On a quelquefois accusé Diderot de s'être inspiré des théories allemandes dans son système dramatique et d'avoir présenté comme siennes des idées qui avaient

(1) Hippolyte Lucas. — Histoire du Théâtre, t. II, chap. XVI.

cours de l'autre côté du Rhin : c'est là une erreur. Les hommes que l'on soupçonne d'être les inspirateurs de la réforme dramatique en France, tels que Lessing, ont, au contraire, étudié le théâtre à l'école de Diderot, et ont appris de ce maître l'art qu'ils ont élevé parfois à une grande hauteur. Cette influence est incontestable. Le fondateur de l'esthétique allemande, Lessing, « cet Arminius qui délivra la littérature germanique de l'invasion de la tragédie française, » s'est inspiré ouvertement dans sa *Dramaturgie* des théories et des critiques de Diderot qu'il a traduit en bien des pages. Bouterweck rend cet hommage à l'auteur français : « Il avait un tact si délicat à saisir les rapports moraux, tant de talent pour imiter dans ses écrits le langage naturel de la vie commune!... Bien qu'il s'avance pas à pas comme un géomètre, mesurant sa route dramatique d'après ses principes et calculant méthodiquement l'effet de chaque scène et presque de chaque mot, néanmoins il évite, à force d'art, l'apparence d'un travail tendu. » Nous verrons bientôt que ce dernier éloge est loin d'être mérité, et que, s'il est un défaut saillant chez Diderot, c'est bien celui dont chacune de ses pièces porte la marque : l'excès d'art, sous prétexte de naturel.

Les principales théories du philosophe encyclopédiste se trouvent à peu près toutes développées dans une lettre adressée par lui à Grimm, et qui traite de la poésie dramatique. Dès le début, Diderot soutient qu'il existe, entre la tragédie et la comédie, un genre intermédiaire que ses œuvres, quelque médiocres qu'elles soient, rendront manifeste. « Zénon, dit-il, niait la réalité du mouvement.

Pour toute réponse, son adversaire se mit à marcher, et, quand il n'aurait fait que boiter, il eût toujours répondu. » Malheureusement, ce genre compte deux subdivisions qu'il me paraît difficile de ne pas confondre : la *tragédie bourgeoise*, la *comédie sérieuse*. Où est la ligne de démarcation qui sépare nettement celle-ci de celle-là ? Je ne la vois point. Toutes deux me paraissent se mouvoir dans la même sphère : celle des devoirs de l'homme ordinaire aux prises avec les passions. Le drame (car c'est sous ce nom qu'il convient de les réunir), est fait pour tous ; c'est Diderot qui l'affirme avec raison. Il faut donc lui ouvrir une voie large où puissent marcher toutes les conditions, tous les rangs qui composent la société ; il faut y mettre au fond l'honnête, toujours l'honnête, car « c'est la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue lorqu'on écrit. » Un spectacle ainsi composé réussira surtout chez une nation corrompue, chez les peuples pervertis par les raffinements de la civilisation : « car, c'est en allant au théâtre, qu'ils se sauveront de la compagnie des méchants dont ils sont entourés ; c'est là qu'ils trouveront ceux avec lesquels ils aimeraient à vivre ; c'est là qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle. » Plus loin, Diderot nous dira que la tragédie vaut mieux pour les républiques et le drame pour les monarchies. En ce cas, les Français apporteraient une forte exception à la règle ; car je crois qu'à notre époque de liberté excessive le public se contenterait difficilement d'une tragédie : nos ancêtres du XVIIe siècle auraient, de leur côté, trouvé assez peu de leur goût les spectacles à effet pour lesquels nous nous passionnons aujourd'hui.

Lessing, qui sur les questions dramatiques adoptait en grande partie les idées de Diderot, croyait naturellement que les Français étaient ennemis du drame, et voici les raisons qu'il donnait : « La nation est trop vaine, trop éprise des titres et autres avantages extérieurs. Tous, même les gens du commun, veulent être en relation avec les grands, et la société de leurs égaux leur paraît une mauvaise société. » Tandis que le philosophe français prédit au nouvel art dramatique un avenir éclatant, Lessing (1), qui reconnaît très explicitement la nécessité d'un genre intermédiaire, ne croit pas au succès du drame en France.

La nature du nouveau genre étant ainsi établie, Diderot aborde les questions secondaires, pour le développement desquelles il prodigue beaucoup de verve et de bon sens.

C'est aux situations à décider des caractères : tel est le premier principe qu'il émet. Quelle en est la valeur? Est-il contraire à la nature ? C'est ce que nous allons essayer d'examiner. L'ancienne comédie avait pour objet principal la peinture d'un caractère dont elle mettait en

(1) « Les noms de princes et de héros peuvent donner à une pièce de théâtre une certaine pompe et une certaine majesté ; mais ils n'ajoutent rien à l'émotion. Ce qui fait naturellement la plus forte impression dans notre âme, c'est le malheur de ceux dont la condition se rapproche le plus de la nôtre, et, si les rois nous inspirent de la sympathie, c'est comme hommes et non comme rois. Si leur rang accroît l'importance de leurs infortunes, il n'accroît pas notre intérêt. Il est possible que des peuples entiers se trouvent enveloppés dans leur destinée ; mais notre sympathie veut un objet particulier : l'idée de l'Etat est beaucoup trop abstraite pour nous toucher. »

Dramaturgie, 11e soirée.

relief les traits essentiels au moyen d'un concours d'évènements imaginaires; les situations, les conditions n'étaient qu'un accessoire dont l'importance variait avec la nécessité, plus ou moins grande, de faire ressortir en bien ou en mal la physionomie d'un personnage. Diderot renverse les rôles; au lieu de donner aux caractères une place importante dans le drame, c'est des situations qu'il s'occupe tout d'abord : créer des faits vraisemblables, imaginer des épisodes naturels, les mêler ensemble, puis jeter au milieu un caractère qui sera à la merci de tous ces évènements ; tel est son but. Lequel des deux systèmes est préférable ? C'est ce qu'il est facile de dire en les observant attentivement l'un et l'autre. Il est certain d'abord que le moyen employé dans l'ancienne comédie ne vaut pas en étendue celui de Diderot : le nombre des caractères est restreint, celui des situations est infini : La Bruyère a pu réunir en un volume l'ensemble des portraits de l'humanité ; quel est l'homme assez puissant pour entrevoir par un regard d'ensemble la série des évènements possibles? Le drame puise donc son intérêt à une source plus féconde, et, à ce point de vue, le principe de Diderot est parfaitement admissible. D'autre part, je crois que le but moral sera atteint plus facilement par l'auteur qui fait ressortir les caractères au moyen de l'évolution des situations que par celui qui fait naître les situations de la peinture des caractères ; en effet, tandis que celui-ci peut changer les traits de son personnage au point de le rendre méconnaissable au public, celui-là est assuré de parler directement au cœur des spectateurs qui se diront : « Cette situation dont je suis le témoin ressem-

ble à la mienne, cette condition existe ; mais ce caractère chargé, grossi, je ne le reconnais pas ; ce n'est pas moi, et je ne saurais m'intéresser à lui. »

Le principe du drame me paraît, en outre, plus conforme à la nature : n'est-ce pas en effet à l'école du malheur que naissent et se forment les grands caractères ? N'est-ce pas quand il est exposé à toutes les vicissitudes de la fortune que l'homme éprouve le besoin de se roidir, de se fortifier, et de lutter avec les évènements qui l'accablent ? Une grande calamité peut forger une grande âme ; mais une grande âme ne saurait modifier une situation, quelque petite qu'elle soit. Diderot me paraît donc émettre ici une théorie juste et sensée, puisqu'elle est d'accord à la fois avec les besoins du théâtre, avec la vérité, avec la nature.

L'intrigue doit-elle être simple ou complexe ? Diderot répond : « Si un ouvrage dramatique ne doit être représenté qu'une fois et jamais imprimé, je dirai au poète : compliquez tant qu'il vous plaira, vous agiterez, vous occuperez sûrement ; mais soyez simple si vous voulez être lu et rester. » C'est là un conseil sage et prudent. L'auteur du *Père de famille* a toujours prêché la simplicité, s'il ne l'a pas toujours pratiquée : « Pour moi, dit-il, je fais plus de cas d'une passion, d'un caractère qui se développe peu à peu et finit par se montrer dans toute son énergie, que des combinaisons d'incidents dont on forme le tissu d'une pièce où les personnages et les spectateurs sont également ballotés. » — « Mon ami, ajoute-t-il, que la simplicité est belle, que nous avons

mal fait de nous en éloigner (1) ! » Lessing exprime la même pensée avec une pointe de satire : selon lui, nos grands poètes du XVIIe siècle n'avaient pas compris l'esprit antique, et ils l'ont mal interprété ; dans le théâtre grec, il n'y a point de complications, d'intrigues, de surprises, de ces coups de théâtre que Lope de Vega considérait comme le dernier mot de l'habileté dramatique. En revanche, Corneille et Racine ont appauvri la scène en retranchant tout spectacle à effet, en évitant le pathétique, ce grand ressort du théâtre païen, en supprimant, pour obéir à certaines convenances puériles, ce que les oreilles assez délicates pourtant du public athénien écoutaient sans terreur, c'est-à-dire les accents de la nature, par exemple, les cris de Phitoclète torturé par la douleur et s'abandonnant au plus bruyant désespoir. *Simplicité* n'est pas synonyme de *pauvreté* ; une pièce sera simple, même avec les détails les plus nombreux, s'ils sont conformes à la nature ; elle sera pauvre même avec l'abondance des incidents, s'ils ne se rattachent pas directement au sujet, et s'ils ne jaillissent pas de l'action dramatique.

(1) Il tient ce langage dans un de ses romans les plus libres, et où l'on ne devait pas s'attendre à des discussions dogmatiques. Il y critique en ces termes, assurément spirituels et exacts, notre théâtre classique : « En admirez-vous la conduite ? Elle est ordinairement si compliquée que ce serait un miracle qu'il se fût passé tant de choses en si peu de temps. La ruine et la conservation d'un empire, le mariage d'un prince, tout cela s'exécute en un tour de main. S'agit-il d'une conspiration, on l'ébauche au premier acte, elle est liée, affermie au second ; toutes les mesures sont prises, les obstacles levés, les conspirateurs disposés au troisième ; il y aura incessamment une révolte, un combat, peut-être une bataille rangée, et vous appelez cela : conduite, intérêt, chaleur, vraisemblance ! »

Un auteur dramatique doit, dès le commencement de la pièce, faire connaître quel en sera le dénouement : c'est l'avis de Diderot : « Tout doit être clair pour le spectateur, dit-il, confident de chaque personnage, instruit de ce qui s'est passé et de ce qui se passe ; il y a cent moments où l'on n'a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera. » Ici, l'auteur du *Père de famille* semble se heurter contre tous les principes reçus et violer une loi généralement admise. Annoncer, dès le début d'une action dramatique, l'évènement qui la terminera ; arracher, dès le premier acte, le voile qui devait cacher jusqu'à la fin le nœud de l'intrigue, c'est, à mon avis, détruire tout intérêt, enlever au public l'unique plaisir qu'il recherche au théâtre, celui de la surprise. Que me fait à moi l'enchaînement savant de votre pièce, si je sais, dès la première scène, quelle sera la conséquence de toutes les péripéties que, pendant plusieurs actes, vous prendrez la peine de m'exposer ? Puis-je me passionner pour vos personnages, m'intéresser à leurs actes ; puis-je suivre avec attention l'analyse que vous ferez de leurs sentiments, de leurs passions ? — A ces objections si naturelles, Diderot répond par des exemples admirablement choisis et qui donnent à son paradoxe un semblant de vérité : « Lusignan, dit-il, ignore qu'il va retrouver ses enfants : le spectateur l'ignore aussi. Zaïre et Nérestan ignorent qu'ils sont frère et sœur : le spectateur l'ignore aussi. Mais, quelque pathétique que soit cette reconnaissance, je suis sûr que l'effet eût été beaucoup plus grand, si le spectateur eût été prévenu. Que ne me serais-je pas dit à l'approche

de ces quatre personnages ? Avec quelle attention et quel trouble n'aurais-je pas écouté chaque mot qui serait sorti de leur bouche ? A quelle gêne le poète ne m'aurait-il pas mis ? Mes larmes ne coulent qu'au moment de la reconnaissance, elles auraient coulé longtemps auparavant.

— . . . . . . Dans *Iphigénie en Tauride*, le spectateur connaît l'état des personnages : supprimez cette circonstance, et voyez si vous ajouterez ou si vous ôterez à l'intérêt. Si j'ignore que Néron écoute l'entretien de Britannicus et de Junie, je n'éprouve plus la même terreur. . . — Que tous les personnages s'ignorent, si vous le voulez, mais que le spectateur les connaisse tous. »

Dans les exemples qui précèdent, Diderot généralise trop la nécessité où se trouvera quelquefois l'auteur dramatique de dévoiler d'avance certains côtés de l'intrigue : il est incontestable que pour accroître l'intérêt, il faut, par instants, initier le public à certains détails secondaires ; mais de là à annoncer dès le début quel sera le dénouement, il y a loin. Pour me servir d'un des exemples même cités plus haut, le fait de savoir que Néron écoute l'entretien de Junie et de Britannicus, en se cachant derrière une porte, ne me fait pas connaître quel sera le résultat de cet espionnage : le poète a tout simplement ajouté à la scène un élément intéressant et qui fixe davantage l'attention du spectateur. Il nous convient donc de rejeter, dans ce qu'il a de trop général, le principe de Diderot : ne jamais faire connaître d'avance le dénouement d'une pièce est indispensable à un auteur dramatique qui cherche avant toute chose à passionner son public.

Je veux que les caractères soient différents; mais j'avoue que le contraste m'en déplaît : nous touchons là à l'une des questions qui ont le plus soulevé de critiques. *Contraste* et *différence* semblent deux termes à peu près synonymes. L'auteur du *Père de Famille* défend absolument le contraste des caractères, mais autorise celui des situations ; que vos personnages aient des qualités diverses, des défauts différents ; mais n'allez pas jusqu'à établir entre eux cette opposition factice et contre nature qui place l'homme bourru à côté de l'homme tendre, le passionné à côté de l'indifférent, le vertueux à côté du débauché, et voici pourquoi : « Je remarque d'abord que le contraste est mauvais dans le style. Voulez-vous que des idées grandes, nobles et simples se réduisent à rien ? Faites-les contraster entre elles ou dans l'expression. Voulez-vous qu'une pièce de musique soit sans expression et sans génie ? Jetez-y des contrastes, et vous n'aurez qu'une suite alternative de doux et de fort, de grave ou d'aigu. Voulez-vous qu'un tableau soit d'une composition désagréable et forcée ? Méprisez la sagesse de Raphaël ; strapassez, faites contraster vos figures. Un moyen sûr de gâter un drame et de le rendre insoutenable à tout homme de goût, serait d'y multiplier les contrastes. — Quel est l'état commun des sociétés ? Est-ce celui où les caractères sont différents ou celui où ils sont contrastés ?.... Le contraste des caractères avec les situations et des intérêts entre eux est au contraire de tous les instants. »

Je vois peu d'objections à faire à un raisonnement que Lessing, lui-même, appréciait de cette façon : « Diderot

a raison ; il vaut mieux que les caractères soient différents que contraires. Des caractères contrastés sont moins naturels et ajoutent encore à la couleur romanesque dont les combinaisons dramatiques sont déjà si rarement exemptes. Pour une société dans la vie commune, où le contraste des caractères est aussi saillant que le poète comique le désire, on en trouvera mille où il n'y a rien de plus que des différences » (1).

Il est bien d'autres raisons encore qui sembleraient devoir déterminer un auteur dramatique à abandonner les contrastes pour ne chercher que les différences. Quoi de plus artificiel, de plus recherché que cette opposition tranchée entre deux personnages? Est-il rien qui fasse ressortir d'une manière plus évidente l'art qui devrait rester toujours caché? Si le poète se conforme à la loi des différences, quelle habileté ne devra-t-il pas avoir s'il veut faire vivre ses personnages; avec les contrastes il est facile d'obtenir un semblant de vie ; avec les différences quel coloris ne faudra-t-il pas employer! S'il s'agit de peindre un homme voluptueux, vous n'aurez plus pour repoussoir l'homme froid et sans passion, ce qui dispense de donner au premier un relief saisissant : il sera nécessaire d'étudier avec soin le caractère, pris en lui-même, avec ses qualités et ses défauts propres, de créer un type qui deviendra, à lui seul et sans le secours d'aucun personnage secondaire, un type de l'amour, du plaisir et du vice. Il y a donc plus de mérite à faire différer l'un de l'autre deux caractères qu'à les faire contraster entre eux.

(1) *Dramaturgie*, **11e soirée**.

Il est un autre inconvénient grave que le dramaturge, avide de contrastes, évitera avec peine : c'est l'équivoque. Si vous mettez en scène deux personnages, l'un sombre et sévère, l'autre doux et de rapports faciles, le premier s'emportant sans motif, le second, d'une faiblesse ridicule, quel moyen aurez-vous de déterminer celui des deux caractères que vous avez voulu spécialement étudier? Votre pièce pourra s'appeler indifféremment le Bourru ou l'Homme aimable : dès lors, l'attention, qui se porte difficilement sur deux objets à la fois, languira parce que l'intérêt sera insuffisant.

« Que devient le dialogue entre des personnages contrastés? un tissu de petites idées, d'antithèses ; car il faudra bien que les propos aient entre eux la même opposition que les caractères... L'entretien simple et naturel de deux hommes qui auront des intérêts, des passions et des âges différents, ne vous plaira-t-il pas davantage? »

Diderot recommande le contraste des caractères avec les situations, et des intérêts entre eux. Il y aura là, en effet, une source d'intérêts d'autant plus féconde qu'elle sera alimentée par la nature elle-même. Autant il est rare de trouver dans la vie deux hommes, placés côte à côte, ayant une physionomie morale en opposition absolue, autant la rencontre de situations ou d'intérêts contraires est fréquente. C'est à cette source que doit donc puiser un auteur dramatique qui a souci du public auquel il s'adresse et qui respecte son art : hors de là, il n'y aura place que pour les monstruosités de caractères, pour les bizarreries dont on ne rit qu'un instant ; la vérité ne s'y trouvera jamais.

« *Les lois des trois unités sont difficiles à observer, mais elles sont sensées.* » J'avoue que je ne m'attendais guère à trouver Diderot aussi rigide sur un principe qui me paraît presque la négation de l'art dramatique. Serait-ce une des nombreuses inconséquences de cet esprit bouillant et irrégulier (1) ? Quoi qu'il en soit, son opinion est formelle, et voici les raisons qu'il apporte à l'appui : « Dans la société, les affaires ne durent que par de petits incidents qui donneraient de la vérité à un roman, mais qui ôteraient tout l'intérêt à un ouvrage dramatique. Notre attention s'y partage sur une infinité d'objets différents : mais, au théâtre, où l'on ne représente que des instants particuliers de la vie réelle, il faut que nous soyons tout entiers à la même chose...... J'aime mieux qu'une pièce soit simple que chargée d'incidents. Cependant, je regarde plus à leur liaison qu'à leur multiplicité. Je suis moins disposé à croire des évènements que le hasard a rendu successifs ou simultanés, qu'un grand nombre qui, rapprochés de l'expérience journalière, la règle invariable des vraisemblances dramatiques, me paraissent s'attirer l'un l'autre par des liaisons nécessaires..... Je serais fâché d'avoir pris quelque licence contraire à ces principes généraux de l'unité de temps et de l'unité d'action. Et je pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu. Sans cette unité, la conduite d'une pièce est presque toujours embarrassée,

(1) C'est le même homme qui écrivait : « Plus je réfléchis sur l'art dramatique, plus j'entre en humeur contre ceux qui en ont écrit. »

louche. » Sur cette question, Lessing diffère entièrement de Diderot. D'après l'auteur de la *Dramaturgie*, nous autres, Français, nous avons eu tort de ne pas rattacher les unités de temps et de lieu à l'unité d'action, la seule possible au théâtre ; nous avons de plus voulu imiter les Grecs sur un point où nous n'aurions pas dû les suivre. Les anciens, ajoute-t-il, ont été conduits à établir les unités par la présence du *chœur*, c'est-a-dire d'une foule de gens du peuple qu'il eût été difficile de faire voyager et de retenir longtemps loin de sa résidence. Leur souple génie a tiré de ces règles, si ingrates pour le théâtre moderne, un merveilleux parti ; ils ont éliminé de la scène tout élément superflu et simplifié de la sorte les actions dramatiques. — Du reste, j'ai, plus haut, expliqué en détail le rôle fâcheux que jouent au théâtre les unités de temps et de lieu, leur origine et l'application qui en a été faite depuis les Grecs jusqu'à nos jours.

« Je me suis demandé quelquefois si la tragédie domestique se pouvait écrire en vers, et, sans trop savoir pourquoi, je me suis répondu que non. » Ici, Diderot se montre très réservé et, tout en préférant la prose, il est loin de se montrer aussi affirmatif que Beaumarchais. Disons-le tout de suite : le style est la partie faible de ses drames, et, si son théâtre se trouve aujourd'hui à peu près oublié, il faut en faire remonter la cause au langage emphatique et boursouflé que parlent tous ses héros. En sortant d'une conversation avec Diderot, Voltaire disait de lui : « Cet homme n'est pas fait pour le dialogue. » Rien de plus juste ; la tirade était sa vocation. La preuve en est dans bon nombre de pages où le philosophe se tient

derrière les personnages qu'il met sur la scène : ce n'est ni Sophie, ni Constance, ni Dorval, ni Germeuil, ni Saint-Albin qui ont la parole, c'est le philosophe Diderot qui disserte sur l'amour, sur le célibat, sur les couvents, sur la vertu, sur l'égalité des conditions, et, cet écrivain, souvent si spirituel dans ses *salons* ou dans ses lettres à Mlle Voland; celui qui, dans ses théories dramatiques, montre parfois un sentiment heureux de la simplicité du génie grec ; celui qui, après Fénélon, fait ressentir vivement ce qu'il y a çà et là de trop tendu dans le langage des héros de Corneille ; ce critique, enfin, si prompt à apercevoir la moindre tache dans les conversations des personnages tragiques du XVIIe siècle, ne voit pas le vice des discours qu'il prête à ses héros. Le jeune et vertueux Dorval, par exemple, causant avec la jeune et vertueuse Constance, qu'il hésite à épouser dans la crainte d'avoir des enfants qui deviendront les suppôts ou les victimes du fanatisme, lui tient un singulier discours qui commence ainsi : « Constance, je ne suis point étranger à cette pente si générale et si douce qui entraîne tous les êtres et qui les porte à éterniser leur espèce » (1). Dans un autre ouvrage du même auteur, dans une composition dialoguée intitulée l'*Humanité ou le Tableau de l'indigence*, une pauvre femme dit à son mari : « Nous n'avons plus de bois pour réparer le peu de chaleur naturelle que nous laisse le ciel irrité. » Diderot appelait cela rétablir le naturel dans le dialogue.

Les abus de l'exclamation, de l'apostrophe, ne sont

(1) *Le Fils naturel* (acte IV, scène III).

que trop fréquents dans le *Fils naturel* et le *Père de famille*. Est-ce là ce « style plus nerveux, plus grave, plus élevé, plus violent, plus susceptible de ce que nous appelons le sentiment ? » Et cependant, on ne peut refuser à Diderot le mérite d'avoir été l'un des meilleurs écrivains de son siècle, du moins par le coloris de l'expression, la vigueur de la pensée et l'abondance de la période. S'il n'a pas suffisamment réussi dans le drame, c'est que la nature de son esprit ne s'accordait guère avec les besoins du théâtre : *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, a dit le poète : Diderot n'a jamais su franchement pleurer ; ses larmes sont forcées : sa sensibilité est une expansion de mauvais goût. En revanche, il avait en lui l'étoffe d'un polémiste : vif à l'attaque, prompt à la riposte, il se servait, quand il fallait combattre, d'une plume acérée et mordante ; mais, à mon avis, le drame n'était pas fait pour lui.

Diderot semble, quelque part, donner une explication de sa préférence pour la prose ; après avoir signalé les défauts du théâtre classique, il s'écrie : « Nous avons conservé des anciens l'emphase de la versification qui convenait surtout à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments. » N'y aurait-il pas là, en effet, une raison sérieuse pour nous, dont le théâtre est si restreint, d'employer la prose, langage bien plus naturel et plus conforme à la vérité ? De même que nous avons laissé de côté le masque dont se servaient les anciens pour grossir leurs voix, pourquoi garderions-nous une forme de dialogue si sonore et si retentissante ?

La voix de nos acteurs n'a pas besoin d'employer la cadence et l'accentuation poétique pour se faire entendre de tous les spectateurs. — Nous reviendrons plus loin sur cette question, effleurée à peine par Diderot et traitée plus longuement par Beaumarchais.

« La pantomime est une portion du drame : l'auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité ; le geste doit s'écrire souvent à la place du discours. » De semblables conseils paraîtront superflus, aujourd'hui que nos meilleurs comédiens sont arrivés à une perfection de jeu remarquable : irons-nous leur proposer de se conformer strictement aux exigences de l'auteur, en faits de gestes ? Leur indiquer tel mouvement de bras, telle allure passionnée, leur dire d'être assis ou levés, de se promener de long en large sur la scène, de lever les yeux au ciel, ou de les tenir fixés sur la terre ? Je sais que les dramaturges de notre temps ont soin généralement d'esquisser à grands traits la partie mimique de leurs pièces ; mais c'est surtout à l'artiste de deviner ce qu'il faut faire ; et, s'il est intimément pénétré de son rôle, s'il s'identifie entièrement avec son personnage, il ne manquera aucun des effets utiles. Il faut croire qu'au XVIIIe siècle, les comédiens, malgré le talent de beaucoup d'entre eux, n'avaient pas le scrupule des nôtres, puisque Diderot se donne la peine de noter point par point les mouvements de l'action. Nous trouvons même à ce sujet, dans son *Traité de la poésie dramatique*, quelques réflexions très judicieuses qui révèlent chez Diderot une connaissance

approfondie du théâtre de l'antiquité. Après avoir longuement insisté sur le rôle de la mimique à la scène, il puise dans une comédie de Térence une preuve évidente de la nécessité d'indiquer les gestes de l'acteur : « Pamphile se trouve sur la scène avec Chrémès et Simon. Chrémès prend tout ce que son fils lui dit pour les impostures d'un jeune libertin qui a des sottises à excuser. Son fils lui demande à produire un témoin. Chrémès, pressé par son fils et par Simon, consent à écouter ce témoin. Pamphile va le chercher : Simon et Chrémès restent. Je demande ce qu'ils font pendant que Chrémès est chez Glycérion, qu'il parle à Criton, qu'il l'instruit, qu'il lui explique ce qu'il en attend, et qu'il le détermine à venir et à parler à Chrémès, son père. Il faut bien ou les supposer immobiles et muets, ou imaginer que Simon continue d'entretenir Chrémès ; que Chrémès, la tête baissée et appuyée sur sa main, l'écoute tantôt avec patience, tantôt avec colère, et qu'il se passe entre eux une scène toute pantomime......! Si Térence avait eu l'attention d'écrire la pantomime, nous n'aurions là-dessus aucune incertitude. » L'importance des gestes et de la démarche de l'acteur est incontestable, et il est telle situation où ils suppléent largement et nécessairement au plus beau discours. Mais, je le répète, c'est au comédien à les deviner, à aller au-devant de la pensée de l'auteur. Si la pantomime s'exécute conformément aux ordres donnés, elle sera rarement naturelle ; spontanée, elle n'en sera que meilleure et plus intéressante.

La générosité de Diderot va trop loin quand il écrit : « Il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à

l'acteur. C'est à lui à disposer de la scène écrite, à répéter certains mots, à revenir sur certaines idées, à en retrancher quelques-unes ou à en ajouter d'autres. » Voilà ce qui s'appelle une liberté assez voisine de la licence. Si cette théorie était prise au sérieux, que deviendrait l'art dramatique ? Une répétition de la *comedia dell'arte* des Italiens, une improvisation bouffonne, un reflet des parades foraines. D'un autre côté, il serait plus facile d'écrire des drames : un plan bien détaillé suffirait à l'acteur intelligent qui s'abandonnerait à des amplifications par trop arbitraires.

Nous n'insisterons pas sur ce dernier point ; comme tous ceux que nous venons d'examiner, il démontre que, si Diderot a su comprendre le besoin que la société de son temps avait d'un nouveau théâtre, s'il a eu souvent des idées justes, des aperçus pleins de bons sens sur l'art dramatique, il s'est laissé parfois entraîner dans des théories qui touchent au paradoxe ou à la naïveté. Il nous reste à le voir à l'œuvre.

LE PÈRE DE FAMILLE.

Dans l'édition du théâtre de Diderot, publiée à Amsterdam en 1772, nous trouvons les *Observations sur le Père de famille ;* c'est-à-dire une analyse très approfondie de la pièce que beaucoup de gens considèrent comme la meilleure application des théories que nous venons d'étudier. Il n'était pas inutile, effectivement, de donner aux lecteurs qui se

hasardaient dans des sentiers si obscurs, une sorte de fil conducteur : malheureusement, l'observateur littéraire est aveuglement épris de Diderot ; et après le détail de chaque scène, viennent régulièrement des exclamations enthousiastes, des louanges hyperboliques. On finit cependant par découvrir à travers ces pages élogieuses l'ensemble de l'action dramatique ; je vais essayer de le retracer. Conformément à ses préceptes, l'auteur nous place dans un milieu bourgeois, en plein Paris, cadre convenable pour une comédie sérieuse. Un père de famille, d'Orbesson, vient d'apprendre que son fils sort toutes les nuits et ne rentre qu'au matin : c'est là le sujet d'une vive inquiétude à laquelle il veut absolument mettre un terme. Une explication est nécessaire, et c'est pour l'obtenir que le père de Saint-Albin se décide à attendre toute une nuit, en compagnie de sa fille Cécile, de son beau-frère le commandeur d'Auvilé, et de Germeuil, l'ami et le commensal de la famille. Tandis que d'Orbesson est en proie aux plus sombres pensées, une partie de trictrac égaie les autres personnages : Germeuil cependant est distrait, ses yeux cherchent tendrement ceux de Cécile, tandis que le commandeur qui les observe, manifeste par des mouvements brusques sa vive impatience. C'est ainsi que commence le drame : avouons que le début en est simple et contient une peinture d'intérieur de famille fort bien présentée. Las d'attendre et voyant le jour naître, le commandeur se retire avec sa nièce, tandis que Germeuil reste auprès de d'Orbesson ; il s'agit pour ce dernier d'apprendre de la bouche de l'ami de son fils la cause du dérangement qui s'est

produit dans les habitudes de Saint-Albin. Germeuil ne peut répondre ; il ignore tout: Voilà le père de famille de nouveau abandonné à son désespoir, pleurant sur la conduite d'un fils qui cherche sans doute à déshonorer son nom. Tandis qu'il se lamente, un personnage s'offre à lui sous le costume d'un ouvrier, le front caché sous un large chapeau : c'est Saint-Albin. Comment expliquer une pareille tenue à cette heure de la nuit ? C'est ici que Diderot place l'aveu qui doit apaiser l'âme inquiète du père de famille. Saint-Albin est amoureux d'une jeune fille sans fortune, depuis peu arrivée à Paris, et à la recherche d'un oncle qui refuse de la recevoir. Sophie (car c'est son nom) vit misérablement dans une mansarde, et c'est pour partager sa misère et avoir accès auprès d'elle que Saint-Albin a échangé ses vêtements de gentilhomme contre un costume grossier. Toute la maison est bientôt mise en émoi par l'histoire de ce singulier amour. Le commandeur s'emporte et n'a pas assez d'épithètes injurieuses pour gourmander son neveu. Pendant ce temps, d'Orbesson s'enquiert de l'habitation de Sophie ; il veut voir et entendre celle qui a inspiré un si vif amour à son fils. Lui-même est touché par le charme et la grâce de cette jeune fille : il s'intéresse à elle, et consent à l'aider de sa fortune, à la condition qu'elle résistera à l'amour de Saint-Albin, et qu'elle retournera auprès de sa mère. Ici l'intrigue se complique et l'analyse en devient plus difficile. Le commandeur a résolu de mettre un terme à l'intrigue galante de son neveu, en faisant enfermer Sophie, au moyen d'une lettre de cachet ; il s'en est ouvert à Germeuil, qui fait

avorter ce projet. Pour détourner le danger qui menace Sophie, l'ami de Saint-Albin a conduit la jeune fille dans la chambre même de Cécile, et c'est là qu'elle restera cachée, tandis que, fou d'amour et de désespoir, Saint-Albin court à travers la ville pour chercher celle qu'il aime. Au second plan de cette action se place un amour épisodique, finement indiqué dès la première scène : Germeuil aime Cécile et est aimé d'elle : seulement la fille de d'Orbesson n'ose avouer ses sentiments à celui qu'une situation malheureuse de fortune empêche d'être son époux. Finalement Saint-Albin découvre Sophie, qui lui reproche d'avoir abusé de la faiblesse d'une pauvre enfant, sans appui, sans amis. Une scène assez violente éclate alors entre les deux amoureux pour se terminer par un coup de théâtre qui vient trancher toutes les difficultés et tarir toutes les larmes. Le commandeur retrouve en Sophie sa propre nièce, qu'il refusait de recevoir. Dès lors la situation s'éclaircit : le père de famille, tout heureux de recouvrer le calme d'esprit et la paix intérieure que la folle aventure de son fils lui avait fait perdre, donne à Sophie la main de Saint-Albin et à Germeuil celle de Cécile : quant à l'incorrigible commandeur, furieux et honteux à la fois, il quitte cette maison, en jurant qu'il n'y reviendra jamais, et que la fortune qu'il destinait à ses neveux passera à d'autres héritiers.

Tel est, esquissé à grands traits, le cadre où Diderot à jeté à profusion les scènes sentimentales, les tirades éloquentes, les dissertations philosophiques et aussi les détails les plus oiseux. Je ne pardonne pas à l'auteur du

Père de Famille d'avoir si peu appliqué ce principe de la simplicité dont il faisait une des bases de sa poétique ; rien n'est plus complexe, en effet, que la série d'incidents de toute sorte auxquels nous assistons, cinq actes durant. Pourquoi ne pas écarter toutes ces digressions qui embarrassent la pièce sans lui donner plus de force? A mon avis, le personnage de Germeuil est inutile et son amour pour Cécile n'a absolument aucun intérêt pour le spectateur ; une certaine dame Hébert joue là le triste rôle des confidentes de tragédies. Trois caractères appellent seulement l'attention de la critique : ceux du commandeur, de Cécile et de Sophie. Le premier est une création vraiment originale ; de plus, il est vrai et partant intéressant. Qui n'a rencontré dans sa vie un de ces hommes bourrus de caractère, jaloux de leur autorité, qui font sonner bien haut leur importance et l'éclat de leur fortune ? Le commandeur d'Auvilé est de ceux-là. Fier, exigeant, il impose ses caprices à ceux qui l'entourent, et fait briller aux yeux de ses neveux la perspective d'un bel héritage qu'ils possèderont un jour s'ils consentent à se plier à ses fantaisies et à ses volontés. Diderot a réussi à donner à ce personnage un relief saisissant : les situations au milieu desquelles il le place font bien ressortir les angles de ce caractère violent. Sophie est un personnage non moins naturel : j'aime ces sentiments, mélange d'amour et d'inquiétude, ce combat secret entre la passion et le devoir. Elle aime Saint-Albin ; mais elle ne peut croire à la sincérité de ses paroles : comment un gentilhomme pourrait-il s'allier à une humble jeune fille, sans fortune, sans noblesse ? Les reproches qu'elle adresse en termes assez

vifs à son amant s'échappent d'une âme offensée et qui a craint pour son honneur quand elle s'est vue enfermée dans l'appartement de Cécile. La fille de d'Orbesson, quoique remplissant un rôle plus effacé, offre un portrait finement dessiné : je la comparerai à la Victorine de Sédaine, dans le *Philosophe sans le savoir* : toutes deux ont au fond du cœur un amour ingénu ; mais, tandis que Victorine est simple et naïve, Cécile a parfois des accès de pruderie ; je la préfèrerais plus tendre et répondant de meilleure grâce à l'ardeur de Germeuil. Quant au père de famille et à Saint-Albin, ils justifient pleinement la critique de Saint-Marc Girardin sur les drames de Diderot: « Ses personnages ne vivent pas ; ce sont des préceptes mis en action : ils ont le secret de toutes les émotions qu'ils ressentent, et de plus, ils ont grand soin de nous le dire, afin que nous ne perdions rien de leurs intentions » (1). D'Orbesson n'est pas un homme, et je ne crois pas qu'il existe dans tout le monde un caractère semblable au sien. Où voit-on un père dont l'autorité ne sait se manifester que par des larmes ou des sermons emphatiques et démesurés ? Ecoutez-le parlant du célibat à sa fille Cécile, qui veut entrer au couvent : « Je respecte la vocation religieuse ; mais ce n'est pas la vôtre. La nature, en vous accordant les qualités sociales, ne vous destina point à l'inutilité...... Mademoiselle, ne me parlez jamais de couvent. Je n'aurai point donné la vie à un enfant, je n'aurai point travaillé sans relâche à assurer son bonheur pour le laisser descendre dans un tombeau,

(1) *Cours de littérature dramatique*, liv. 1, chap. 12.

et avec lui mes espérances et celles de la société trompée. Et qui la repeuplera de citoyens vertueux, si les femmes les plus dignes d'être mères de famille s'y refusent?..... Cécile, la nature a ses vues, et, si vous regardez bien, vous verrez sa vengeance sur tous ceux qui les ont trompés, les hommes punis du célibat par le vice, les femmes par le mépris et par l'ennui...... Mon enfant, passé trente ans, on suppose quelques défauts de corps ou d'esprit à celle qui n'a trouvé personne qui fût tenté de supporter avec elle les peines de la vie. Que cela soit ou non, l'âge avance, les charmes passent, les hommes s'éloignent, la mauvaise humeur prend; on perd ses parents, ses connaissances, ses amis. Une fille surannée n'a plus autour d'elle que des indifférents qui la négligent ou des âmes intéressées qui comptent ses jours. Elle le sait; elle s'en afflige ; elle vit sans qu'on la console et meurt sans qu'on la pleure. » Tout cela est vrai et bien dit, mais nullement en situation. Un père de famille qui veut détourner sa fille d'un semblable projet, lui parle plus simplement pour être mieux écouté d'elle. Toutes ces théories sur le mariage et le célibat font de d'Orbesson un pédant ennuyeux qui, à la différence du héros de Sédaine, fait de la philosophie de propos délibéré.

Saint-Albin est un Hippolyte bourgeois ; mais tandis que le fils de Thésée et d'Antiope était naturel dans ses emportements, le fils de d'Orbesson est étrange au milieu de ses déguisements et de ses effusions. Je soupçonne Diderot d'avoir compris l'amour aussi mal que le dialogue: si vous faites vos héros sensibles, donnez-leur du moins une passion qui soit conforme à leur caractère, à leurs

goûts, à leurs idées. Je me représente mal Saint-Albin épris d'une ouvrière qui finit heureusement par devenir sa cousine, un amant gentilhomme se travestissant en artisan pour avoir accès auprès d'une jeune fille de condition modeste. Tout cela sent le roman plutôt que le drame.

LE FILS NATUREL

OU

LES ÉPREUVES DE LA VERTU

Le sous-titre donné par Diderot à son second drame serait peut-être plus exact et plus conforme aux incidents multiples, à l'intrigue par trop romanesque de la pièce. L'état de fils naturel, si fécond en intérêt, en surprises de toute sorte, et que certains auteurs dramatiques de notre époque ont si bien su exploiter, est en effet relégué au second plan dans l'ouvrage de Diderot. Dorval est moins un enfant d'une naissance illégitime qu'un homme jeté par le hasard dans les situations les plus difficiles de la vie, et qui trouve dans sa vertu les moyens de lutter contre les caprices de la fortune et de les vaincre. Nous aurons à revenir plus loin sur les défauts d'une œuvre incontestablement au-dessous du *Père de Famille*; essayons d'abord ici d'en faire une analyse.

La scène est à Saint-Germain-en-Laye; l'action commence avec le jour. Au lever du rideau nous trou-

vons le jeune Dorval en proie à un violent chagrin, disons mieux, à sa première épreuve. La maison qu'il s'apprête à quitter à l'insu de tout le monde, donne asile à une jeune personne, Rosalie, que son ami Clairville et sa sœur Constance ont fait venir auprès d'eux pour l'élever et la consoler de l'absence de son père, que l'amour du négoce a entraîné aux îles. Dorval est venu passer quelques jours dans cet intérieur hospitalier, mais le peu de temps qu'il y a séjourné a mis sa vertu en danger. Il est devenu amoureux de Rosalie, la fiancée de Clairville ; l'honneur et les devoirs de l'amitié lui imposent de quitter une maison où sa présence est un obstacle. Tandis qu'il se prépare à partir, Constance se présente et l'arrête : la sœur de Clairville est, en effet, amoureuse de Dorval, à qui elle le fait comprendre en des termes assez peu vagues. Cet aveu est à peine terminé que Clairville arrive pour implorer le secours de son ami en une circonstance grave : Rosalie, sa fiancée, ne l'aime plus ; il en est alarmé et veut connaître la cause d'une disgrâce que Dorval seul peut conjurer. Ainsi donc, dès le premier acte, l'intrigue est à son comble : Constance aime Dorval qui ne l'aime pas ; Rosalie éprouve pour le jeune hôte de la maison un sentiment amoureux des plus vifs ; Dorval, de son côté, qui reste insensible aux tendresses de Constance, ne peut se défendre d'une ardente passion pour Rosalie. Clairville est le plus malheureux des quatre : il a perdu l'amour de sa fiancée, et dans son infortune, il demande à son rival le secret d'un changement qui l'attriste et le désespère.

A l'acte suivant, Dorval vient s'acquitter de la mission

délicate que Clairville lui a confiée : il s'agit d'interroger Rosalie sur les causes de son indifférence vis-à-vis de son fiancé. Etrange situation ! mettre en face deux êtres qui se sentent attirés l'un vers l'autre par un instinct mystérieux et qui ne sera connu qu'au dernier acte. Dans un dialogue plein de passion et de mouvement, Rosalie déclare à Dorval qu'elle n'aime plus Clairville parce qu'elle en aime un autre : « Si vous aimez, on vous aime sans doute ! — Dorval, vous le savez ! » (1). Cette réponse ne sert qu'à accroître les remords de l'ami de Clairville. Peut-il rester plus longtemps dans une maison où, sans le vouloir, il anéantit les plus belles espérances de celui qui l'a accueilli comme un frère ? Non seulement il aime Rosalie, mais il a encore le malheur d'être aimé d'elle. Quelle épreuve pour sa vertu ! Comment livrer un pareil secret à Clairville ? il ne l'ose et se contente de l'exhorter à la patience, en lui faisant entrevoir le retour possible de Rosalie à des sentiments plus tendres. Resté seul, Dorval s'abandonne à ses tristes réflexions, quand un domestique lui apporte un pli : c'est une lettre où Rosalie exprime toute sa douleur et se plaint du triste sort auquel elle est condamnée. Dorval, qui est décidé à partir sans plus tarder, veut répondre en quelques lignes à l'explosion d'une passion qu'il est impuissant à contenir ; mais il est interrompu soudain par des cris : au secours ! qui le portent hors du salon où il laisse sa lettre commencée.

Nous apprenons au 3e acte que Clairville a failli être assassiné, et qu'il doit la vie à l'intervention de Dorval.

(1) Acte II, scène 2e.

Cet épisode, assez inutile, bien qu'il ait été pour Dorval une nouvelle occasion de montrer sa vertu, est bientôt mis de côté ; car l'intérêt est ailleurs. La lettre de Dorval a été trouvée par Constance, qui, prenant pour elle les sentiments qui ne s'adressaient qu'à Rosalie, s'empresse de montrer à son frère la preuve irrécusable d'un amour dont elle est fière. Ce quiproquo, assez original, ajoute un intérêt de plus à la pièce : Rosalie qui se croit trahie par Dorval s'évanouit, tandis que Clairville encourage son ami à consacrer par une union un amour si naturel et si légitime. Au milieu de ces déclarations de toute sorte, où la vertu de Dorval est mise à la plus dure des épreuves, survient André, le vieux serviteur de Lysimond. Lysimond est le père de Rosalie, celui à qui l'amour du commerce a fait traverser les mers ; un long récit d'André nous apprend son histoire. Tandis qu'il cinglait vers la France, le vaisseau qui le portait a été pris par des pirates, et les passagers ont été faits prisonniers. Lysimond a été jeté avec son serviteur dans une noire prison, où il a dû attendre l'arrivée d'un ami, qui, moyennant une forte rançon, lui a rendu la liberté. Lysimond est à Paris, mais avant de revoir ses enfants, il a voulu les prévenir de son retour. Le récit d'André jette à la fois dans la maison la douleur et la joie : Rosalie va retrouver son père, mais elle n'a plus de fortune. Fort heureusement Dorval est là qui, après avoir risqué sa vie pour Clairville, sacrifiera sa fortune pour sa fiancée.

Le 4e acte, le plus faible de tous, n'est qu'une longue dissertation où Dorval essaie de démontrer à Constance son peu de penchant pour le mariage et lui explique sa

crainte d'avoir des enfants. Cette partie du drame pourrait être absolument retranchée ; l'ensemble de la pièce gagnerait à cette suppression et plus de clarté et plus de mouvement.

Nous arrivons enfin au dénouement dont la place se trouvait immédiatement après le récit d'André. Rosalie, qui persiste dans son refus d'épouser Clairville, ne pardonne pas à Dorval la lettre que Constance a entre les mains, quand soudain se présente un vieillard, aux cheveux blancs, la figure pâlie et desséchée ; c'est Lysimond : « Approchez, mes enfants, que je vous embrasse », s'écrie-t-il. Ce mot de *mes enfants* jette l'étonnement dans la maison. Ses enfants, quels sont-ils ? Rosalie cherche des yeux celui qui doit partager les caresses paternelles, quand le vieillard ajoute : « Ma fille, voilà ton frère ! » Le mystère est découvert : Dorval est le fils naturel de Lysimond. Dès lors il ne reste plus pour mettre le comble à la joie commune que d'unir par un double mariage Rosalie à Clairville, Constance à Dorval.

Tel est, analysé à grands traits, le second drame que Diderot composa dans le but d'appliquer ses propres théories. Le sort du *Fils Naturel* fut moins heureux que celui du *Père de Famille ;* les raisons que nous donne Grimm pour expliquer ce peu de succès, ne sont pas celles qu'on pourrait à bon droit supposer (1). Ce drame

(1) « La pièce fut mal jouée.... Une querelle venait de s'élever entre les acteurs dont les uns étaient défenseurs et les autres détracteurs du nouveau genre. Molé était à la tête des premiers, Préville et sa femme à la tête des seconds. Ces derniers s'étaient fort peu occupés du succès d'une sorte d'ouvrage qui leur déplaisait ; ils avaient

de Diderot est absolument médiocre à tous les points de de vue et je comprends sans peine que les acteurs chargés d'interpréter l'ouvrage, durent apporter de la négligence dans leurs rôles. L'intrigue du *Fils Naturel* serait à peine supportable dans un roman ; au théâtre elle est insipide. J'ai signalé en commençant le peu de rapport qu'il y a entre les péripéties du drame et le titre ; je me demande encore ce que l'état de fils naturel pouvait ajouter d'intérêt aux situations délicates où se trouve placé Dorval. Tout individu, quelle que soit son origine, pourvu qu'il ait au cœur des sentiments nobles et droits, agira comme l'ami de Clairville. Il n'est pas nécessaire pour cela d'avoir une naissance irrégulière, il suffit d'être honnête. Le fils naturel n'apparaît que dans la scène de la reconnaissance, alors que l'amour passionné de l'amant fait place à l'affection pure du frère pour sa sœur.

Que dirons-nous des caractères ? En est-il un qui soit vraiment conforme à la nature, vraiment humain? Dorval dépasse la taille des hommes en général ; ses vertus, toutes très nobles considérées isolément, choquent, réunies en la même personne. Est-ce bien là la nature humaine avec ses faiblesses sans nombre, ses défaillances de chaque instant? Dorval est trop parfait pour un héros de

mis beaucoup de négligence dans l'étude de leurs rôles. Molé en fit des reproches à Mme Préville, qui, déjà aigrie contre lui pour d'autres motifs, répondit durement. Préville, le mari, se mêla de la querelle et écrivit à Molé que sa femme ne jouerait plus son rôle qu'une fois... L'auteur intervint, et jugeant que Mme Préville, qui avait assez mal joué à la première représentation, jouerait encore plus mal à la seconde, retira sa pièce.» — Tiré de l'avertissement qui précède la pièce dans l'édition de Brière. — Paris, 1821.

théâtre : ses actes sont d'une pureté irréprochable, ses discours d'une élévation philosophique, déplacée sur la scène. Ce caractère si noble, si désintéressé, si candide, a sa place toute tracée dans la *Morale en action.* Constance a des allures trop libres, même pour une jeune veuve qui a quelque expérience de la vie ; sa déclaration à Dorval demandait plus de réserve ; que dire des réflexions qu'elle prodigue avec tant de facilité dans son entretien avec l'ami de Clairville? « La naissance nous est donnée ; mais nos vertus sont à nous. Pour ces richesses toujours embarrassantes et souvent dangereuses, le ciel, en les répandant indifféremment sur la surface de la terre, et les faisant tomber sans distinction sur le bon et le méchant, dicte, lui-même, le jugement qu'on en doit porter. Naissance, dignités, fortune, grandeurs, le méchant peut tout avoir, excepté la faveur du ciel » (1). Cette tirade est fort belle ; mais combien elle choque dans la bouche d'une femme que, de son temps, Molière eût vertement tancée ! Rosalie est peut-être le personnage le moins ridicule du drame : son indifférence vis-à-vis de Clairville à l'arrivée de Dorval, sa jalousie, ses violences, ce sont là tous sentiments naturels et qui jaillissent du cœur humain. Mais Rosalie n'en est pas moins un caractère assez peu sympathique ; quels que soient les charmes de Dorval, il sied mal à une jeune fille de s'éprendre subitement d'un nouveau venu, et d'abandonner celui à qui l'on a été fiancé, avec qui l'on a vécu de longs mois sous le même toit hospitalier. Que dirons-nous de Clairville, si

(1) Acte IV, scène III.

ce n'est qu'il fait peu honneur à notre nature? Clairville n'a pas précisément de caractère ; c'est un être tout passion, comme Dorval est un être tout raison. Un rien l'abat, le désespère ; il pleure, il se lamente, il prie, il disserte, il menace, et sa naïveté est si grande qu'il ne voit pas la source de ses malheurs domestiques. Constance n'est pas une femme, mais Clairville n'est pas davantage un homme.

Cet examen fait, que reste-t-il du drame de Diderot? Nous n'y trouvons pas même, comme dans le *Père de Famille*, un caractère qui communique sa vie à toute l'œuvre, rien qui rappelle le commandeur d'Auvilé ; en revanche, les défauts abondent : l'amour de la tirade et de l'emphase se trahit à chaque scène ; chacun de ses personnages est un professeur qui pérore, un rhéteur amoureux de la période. Derrière Dorval vantant les charmes du célibat, il y a Diderot ; derrière Constance célébrant la vertu, il y a encore Diderot ; derrière Clairville s'abandonnant à la douleur de n'être plus aimé, il y a Diderot toujours.

Quelle conclusion tirerons-nous de ces analyses, si ce n'est que l'auteur du *Père de Famille* et du *Fils Naturel* a écrit une poétique pour les autres, et qu'il a personnellement donné libre cours à sa fantaisie. Autant il met de sagesse, de bon sens dans ses théories, autant ses drames arrivent à être la négation de ses principes. Diderot sera toujours pour nous le type du talent aventureux, hardi, rebelle au joug, au théâtre comme en philosophie.

CHAPITRE V

BEAUMARCHAIS

—

S'il est un homme qu'on s'attendait peu à trouver au nombre des défenseurs de la comédie sérieuse, c'est assurément l'auteur du *Barbier de Séville* et de la *Folle Journée*. Par la nature de son caractère pétulant et satirique, par la multiplicité des intrigues où il se trouva jeté, Beaumarchais paraissait l'écrivain le moins propre au XVIIIe siècle à prendre fait et cause pour la réforme dramatique inaugurée par Diderot. Héritier de Molière jusqu'à un certain point par la verve et par la finesse, il doit à sa création immortelle de *Figaro* d'avoir survécu parmi tant d'auteurs comiques, aujourd'hui justement oubliés. Etrange personnage que celui qui commença par être horloger, continua par des procès retentissants et produisit comme en se jouant deux chefs-d'œuvre ! « Beaumarchais fit toute sa vie des plaidoyers et des pièces de théâtre ; chacun de ses procès prit la forme d'un drame ; chacun de ses drames devint la matière d'un procès. Il lui fallut plaider pour sauver son honneur ou ses biens ; il lui fallut plaider pour faire jouer ses comédies, et, quand elles eurent été jouées, il se vit encore obligé de plaider pour se faire adjuger le succès ou pour appeler de la chute : enfin il plaida sans cesse, et c'est avec raison que l'éditeur de ses œuvres y a mis pour épi-

graphe ce mot de Voltaire: « Ma vie est un combat. » (1).

A côté de lui, Mercier, lui-même, dont nous aurons à signaler bientôt la turbulente activité, eût semblé doué d'une résignation merveilleuse. C'est cependant à cet homme impétueux que revient une partie de la gloire d'avoir transformé notre théâtre : le premier, avant Diderot lui-même, il a donné le nom de *drame* aux œuvres qu'il était convenu jusqu'alors d'appeler *comédies sérieuses* ou *tragédies bourgeoises*.

Par quel singulier hasard Beaumarchais, qui n'était pas né pour le genre dramatique, a-t-il composé *Eugénie* et les *Deux Amis?* Nous découvrirons le secret de cette anomalie dans l'examen du caractère de Beaumarchais lui-même. Pour quiconque a lu les ouvrages de l'auteur de *Figaro*, il est manifeste qu'à part certains accents de sentimentalité qu'on trouve dans ses *Lettres*, le genre grave n'était pas celui vers lequel devait l'attirer son instinct naturel. Mais il ne faut pas oublier qu'un des traits les plus frappants de son esprit fut toujours une curiosité ardente, un amour des innovations, qui, par exemple, le poussait à se préoccuper avec intérêt de la découverte d'un échappement de montre ou de la direction des aérostats (2). Tout ce qui avait l'attrait de la nouveauté le séduisait, le passionnait même ; une invention récente

(1) Théâtre de Beaumarchais. — Edition Firmin Didot, préface d'Auger.

(2) *Beaumarchais et son Temps*, par de Loménie, t. 1, ch. 8. — « Je lirai *Eugénie*, écrivait Voltaire en 1774, ne fût-ce que pour voir comment un homme aussi pétulant que Beaumarchais peut faire pleurer le monde. »

allumait son enthousiasme et piquait son amour-propre. Il n'est donc pas étonnant que la réforme, proclamée par Diderot, l'ait promptement intéressé.

Beaumarchais se vit donc un jour attaché à la cause de l'émancipation théâtrale ; son ardeur, il est vrai, ne fut pas de longue durée ; car, sa véritable vocation le poussant, il apporta bientôt à la comédie d'intrigue, toute son originalité de caractère, toute sa vivacité d'esprit. Voilà comment après avoir pleuré à deux de ses drames, ses contemporains rirent au spectacle de *Figaro*, frondant les abus et les travers de son siècle.

En véritable réformateur, Beaumarchais fit précéder son premier drame, *Eugénie*, d'une préface qui tenait lieu de manifeste et qu'il intitula : *Essai sur le genre dramatique sérieux*. Ainsi l'avait fait Diderot, ainsi le fera plus tard Mercier ; mais tandis que ces derniers appuient leur poétique sur des arguments nouveaux, Beaumarchais se contente de déclamer assez vaguement sur la nécessité d'une réforme, sur l'introduction du drame « qui tient le milieu, dit-il, entre la tragédie héroïque et la comédie plaisante. » Tout ce qu'il réclame avec violence dans son *Essai* a été demandé par l'auteur du *Père de Famille* avec plus de calme et d'autorité ; c'est dire que nous n'aurons pas à discuter longtemps sur la valeur de ses théories. Toutefois, sur certains points, Beaumarchais s'est montré vraiment indépendant : c'est là surtout que nous aurons à nous arrêter.

Dès les premières pages de sa préface, nous trouvons un paragraphe où sont condensées toutes les accusations dirigées contre le drame. « J'ai vu des gens se fâcher de

bonne foi, écrit-il, de voir que le genre dramatique sérieux se faisait des partisans. « Un genre équivoque, disaient-ils ! on ne sait ce que c'est. Qu'est-ce qu'une pièce dans laquelle il n'y a pas le mot pour rire, où cinq mortels actes de prose traînante, sans sel comique, sans maximes, sans caractères, nous tiennent suspendus au fil d'un évènement romanesque qui n'a souvent pas plus de vraisemblance que de réalité ? N'est-ce pas ouvrir la porte à la licence et favoriser la paresse que de souffrir de tels ouvrages ? La facilité de la prose dégoûtera nos jeunes gens du travail pénible des vers, et notre théâtre retombera bientôt dans la barbarie d'où nos poètes ont eu tant de peine à le tirer ; ce n'est pas que quelques-unes de ces pièces ne m'aient attendri je ne sais comment, mais c'est qu'il serait affreux qu'un pareil genre prît : outre qu'il ne convient point du tout à notre nation, chacun sait ce qu'en ont pensé des auteurs célèbres dont l'opinion fait autorité. Ils l'ont proscrit comme un genre également désavoué de Melpomène et de Thalie. Faudra-t-il créer une muse nouvelle pour présider à ce cothurne trivial, à ce comique échassé ? Tragi-comédie, tragédie bourgeoise, comédie larmoyante, on ne sait quel nom donner à ces productions monstrueuses. Et qu'un chétif auteur ne vienne pas se targuer des suffrages momentanés du public, juste salaire du travail et du talent des comédiens !... le public !... Qu'est-ce encore que le public ? Lorsque cet être collectif vient à se dissoudre, que les parties s'en dispersent, que reste-t-il pour fondement de l'opinion générale, sinon celle de chaque individu, dont les plus éclairés ont sur les autres une influence naturelle qui les

ramène tôt ou tard à leur avis? D'où l'on voit que c'est au jugement du petit nombre et non à celui de la multitude qu'il faut s'en rapporter. »

En réponse à ces objections ingénieusement exposées, Beaumarchais commence par défendre le public auquel il adresse ses drames : il n'admet pas que le jugement de la multitude, sur une question théâtrale, soit méprisé, parce qu'il émane des rangs inférieurs de la société ; quand une pièce a pour principal objet de toucher et d'émouvoir, (et c'est là le but du drame), il est assez injuste de préférer les impressions subies par des spectateurs d'élite à celles de la foule. Beaumarchais est ici absolument dans le vrai : en fait de sensations, de sentiments, nous sommes tous égaux au théâtre, et une scène touchante nous arrache à tous des larmes, parce que tous nous avons été atteints dans notre sensibilité; mais, s'il s'agit de raisonnements, d'appréciations fondées sur des principes de goût, de convenance, il est évident que le public ordinaire ne saurait être un bon juge et qu'il doit souvent être récusé.

Après avoir vengé de la sorte les jugements populaires, Beaumarchais a soin de nous expliquer préalablement le peu de souci qu'il a des formules classiques, d'Aristote, des anciens, des poétiques, « des règles, cet éternel lieu commun des critiques, cet épouvantail des esprits ordinaires. » Son raisonnement est celui de tous ceux qui s'élèvent, depuis des siècles, contre les entraves apportées à l'art dramatique : les règles ont été le résultat et non la cause des chefs-d'œuvre. Eschyle, Sophocle, Euripide, n'ont eu qu'à laisser rayonner leur génie pour élever les monuments splendides sur lesquels sont venues s'établir

les lois du théâtre. Les règles ne sont pas à mépriser puisqu'elles servent après tout à guider l'esprit, à modérer les écarts de l'imagination, à produire l'unité et l'harmonie ; mais prises au pied de la lettre, elles imposent des bornes étroites aux élans du génie et en étouffent le développement. « Le nouveau monde, ajoute Beaumarchais, serait encore dans le néant pour nous, si le hardi navigateur gênois n'eût pas foulé aux pieds ce *nec plus ultra* des colonnes d'Alcide, aussi menteur qu'orgueilleux. »

Diderot avait adopté des classifications intermédiaires entre la tragédie et la comédie ; Beaumarchais plaide uniquement pour l'introduction du drame, « genre honnête et sérieux, » et voici comment il en explique la nature : « Est-il permis d'essayer d'intéresser un peuple au théâtre, et de faire couler ses larmes sur un évènement tel, qu'en le supposant véritable et passé sous ses yeux entre des citoyens, il ne manquerait jamais de produire cet effet sur lui ? » — L'auteur d'*Eugénie* traite de *classique*, c'est-à-dire de *barbare*, quiconque refuse d'admettre ce principe. Ici se place une assez longue amplification sur la nature et les conditions du drame : le drame est le tableau fidèle des actions des hommes, et, à ce titre, il doit nous toucher plus vivement qu'une tragédie. Diderot l'a déjà dit, Mercier le répètera tout à l'heure, et tous ceux qui défendent le nouvel art dramatique ne cesseront d'invoquer ces arguments qu'il est difficile, selon nous, de réfuter.

Beaumarchais fait preuve de bon sens et d'esprit dans son appréciation de Corneille et de Racine : « Ils auraient,

dit-il, également brillé dans toute autre carrière ; le génie naît de lui-même, il ne doit rien aux sujets et s'applique à tous. » Il est curieux de connaître le grief qu'il a contre la tragédie des anciens. « Œdipe, Jocaste, Phèdre, Philoctète, Oreste, et tant d'autres m'inspirent moins d'intérêt que de terreur. Êtres dévoués et passifs, aveugles instruments de la colère ou de la fantaisie des dieux, je suis effrayé bien plus qu'attendri sur leur sort. » Beaumarchais accuse la fatalité qui dominait sur le théâtre grec, ce poids terrible qui écrasait les héros d'Eschyle et de Sophocle, cette force aveugle qui détruisait la responsabilité humaine pour ne laisser à la place que le capricieux despotisme du hasard. C'est là en effet une des raisons qui auraient dû arrêter tous les imitateurs de la tragédie antique ; grâce au christianisme et à sa salutaire influence, nous ne pouvons, sans commettre un grave anachronisme, transporter sur nos théâtres le dogme de la fatalité.

Beaumarchais nous dit encore que les héros de la tragédie n'excitent en nous qu'un faible intérêt ; nous le savions déjà, mais nous ignorions que le plaisir qu'éprouvent les esprits délicats, à une représentation de Corneille, par exemple, n'est autre que la vanité « qui trouve son compte à être initiée dans les secrets d'une cour superbe, à entrer dans un conseil qui va changer la face d'un Etat, à percer jusqu'au cabinet d'une reine dont la vue nous serait permise à peine. » L'observation est curieuse, si non très juste : je crois qu'il y a peu de gens qui se laissent remuer par ce nouveau ressort dramatique : Aristote avait parlé de la terreur et de la pitié, Corneille

y avait joint l'admiration, Beaumarchais y ajoute la vanité.

L'auteur d'*Eugénie* s'élève presque jusqu'à l'éloquence quand il démontre que ce qui nous touche dans un monarque, ce n'est pas son titre royal, mais ses infortunes, ses passions d'homme : « Le véritable intérêt du cœur, sa vraie relation est toujours d'un homme à un homme et non d'un homme à un roi. Aussi, bien loin que l'éclat du rang augmente en moi l'intérêt que je prends aux personnages tragiques, il y nuit, au contraire. Plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, plus son malheur a de prise sur mon âme. » Beaumarchais ne se contente pas d'exiler de ses drames les héros et les rois ; il ne veut pas davantage des grands évènements historiques. La raison qu'il en donne est curieuse, et, comme le fait finement remarquer un habile critique (1), elle ne prouve guère qu'une chose, c'est qu'en 1767, il n'était pas prophète. « Que me font à moi, dit-il, sujet paisible d'un état monarchique du XVIIIe siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponèse? au sacrifice d'une jeune personne en Aulide? Il n'y a dans tout cela rien à voir pour moi, aucune moralité qui me convienne..... Pourquoi la relation du tremblement de terre qui engloutit Lima et ses habitants, à trois mille lieues de moi, me trouble-t-elle lorsque celle du meurtre juridique de Charles Ier, commis à Londres, ne fait que m'indigner? c'est que le volcan, ouvert au Pérou, pouvait faire son explosion à Paris, m'ensevelir sous ses ruines,

(1) De Loménie.

et peut-être me menace encore ; au lieu que je ne puis jamais appréhender rien d'absolument semblable au malheur inouï du roi d'Angleterre. »

La comédie aurait dû, ce me semble, trouver grâce aux yeux de l'auteur du *Barbier de Séville*, et un secret instinct pouvait pousser Beaumarchais à ménager un genre qui lui a valu la gloire et la popularité. Il n'en est rien ; le père de *Figaro* veut absolument anéantir la comédie et le genre plaisant « dont la moralité est peu profonde ou nulle, et même inverse de ce qu'elle devrait être. » La comédie est immorale, dit-il ; ce qui ne l'empêchera pas d'écrire, dix-sept ans plus tard, dans sa préface de la *Folle Journée*, une longue dissertation pour prouver le contraire et pour démontrer que *la décence théâtrale, le bon ton, la bonne compagnie*, ne sont pas incompatibles avec l'ancienne et franche gaîté. Mais enfin, pour le moment, la réforme dramatique l'absorbe et lui fait oublier sa véritable vocation.

Beaumarchais n'a certainement pas tort quand il s'évertue à mettre en relief les impressions funestes ou tout au moins nulles de la comédie. Nous avons eu à nous expliquer déjà sur ce sujet : le rire est l'ennemi de toute réflexion, partant de toute impression sérieuse. Cela est aujourd'hui tellement admis qu'il n'y a plus d'écrivain assez candide pour vouloir produire une moralité avec une œuvre comique ; depuis que le théâtre existe, un pareil résultat n'a jamais été atteint, et il est à présumer que notre siècle y arrivera moins que tout autre. Le drame, au contraire, porte avec lui un avantage que n'ont ni la tragédie, ni la comédie : il attendrit, c'est-à-dire, il

va droit à l'âme qu'il touche, aux passions qu'il ébranle, au cœur qu'il agite ; d'où résulte en nous une réaction qui a sa puissance et son utilité.

Beaumarchais reconnaît cependant qu'il y a des exceptions à une telle règle : « Quoique ces réflexions soient vraies, dit-il, je ne les adresse pas indistinctement à tout le monde. L'homme qui craint de pleurer, celui qui refuse de s'attendrir, a un vice dans le cœur ou de fortes raisons de n'oser y rentrer pour compter avec lui-même : ce n'est pas à lui que je parle, il est étranger à tout ce que je viens de dire. Je parle à l'homme sensible..... » Diderot prétendait que la comédie sérieuse devait avoir plus de succès dans les villes où la corruption est grande que dans celles où les mœurs ont conservé leur pureté et leur simplicité premières, Beaumarchais, lui, au contraire, se demande si le drame ne réussira pas mieux dans les provinces qu'à Paris, parce que, disait-il, on vaut mieux là qu'ici, et que plus on est corrompu, moins on se plaît à être touché. Le succès d'*Eugénie* ne lui permet pas d'établir une différence, et il en conclut que « Paris ne le cède point en sensibilité aux provinces du royaume. »

Chemin faisant, Beaumarchais rencontre une objection qu'il s'attache à réfuter d'une manière très nette et très logique. La chaleur, le mouvement, la force, le sel comique, sont-ils incompatibles avec ce genre qui tient le milieu entre la tragédie héroïque et la comédie? Quelques-uns l'affirment et expliquent cela par la nature hybride du drame qui participe de deux origines à la fois, l'une élevée et noble, l'autre inférieure et vulgaire. D'après

lui, il importe peu que le drame tienne de deux genres, puisqu'il pourra également résumer les qualités de l'un et de l'autre. « La chaleur et la force d'un être théâtral se tirent-elles de son état civil ou des éléments de son caractère ? » Si c'est du caractère, l'auteur dramatique a le droit de donner à ses personnages autant de vigueur que l'auteur tragique ; un roi peut n'avoir pas plus de force qu'un simple particulier : quoique dans une sphère supérieure, le premier ne dépassera pas le second en vertus morales, en sentiments vigoureux. « D'où il suit que le drame sérieux qui me présente des hommes, vivement affectés par un évènement, est susceptible d'autant de nerf, de force ou d'élévation que la tragédie héroïque, qui me montre aussi des hommes, vivement affectés, dans des conditions seulement plus relevées. »

Objectera-t-on d'un autre côté qu'il est interdit au drame de puiser à la source du comique ? Mais le fonds, commun au genre sérieux et à la comédie, ne se trouve-t-il pas au sein de la société elle-même ? Dès lors que nous prenons à tâche de représenter la nature sur le théâtre, nous n'avons point à nous demander s'il faut écarter tel personnage parce qu'il aura un caractère ridicule dont les travers pourraient donner lieu à une force comique plus puissante. « Les caractères doivent-ils avoir moins de vigueur, sortir avec moins de force dans la douleur ou la colère d'un évènement qui engage l'honneur et la vie que lorsque ces caractères sont employés à démêler des intérêts moins pressants, dans de simples embarras ou dans des sujets purement comiques ? » Beaumarchais conclut avec raison que le drame, loin de man-

quer de *vis comica*, en aura plus que la tragédie ou la comédie, parce que, n'étant pas resserré dans d'étroites limites, il pourra se mouvoir dans un cercle immense depuis les sommets héroïques jusqu'aux trivialités bouffonnes.

Le drame doit-il s'écrire en prose ou en vers? Cette question, secondaire après tout, devient, aux yeux de Beaumarchais, d'une importance capitale, et il apporte à la résoudre un soin tout particulier. Diderot avait dit vaguement que la prose est préférable à la poésie ; l'auteur d'*Eugénie* dit expressément que le naturel dramatique réclame impérieusement un langage « simple, sans fleurs, ni guirlandes. » A ceux qui lui objectent la pâleur et la faiblesse de l'*Œdipe,* que la Mothe avait mis en prose, il répond que M. de la Mothe a eu tort d'aller chercher son héros dans la famille de Cadmus, de Tantale ou des Atrides. Œdipe appartient à la série de ces hommes que la fable a rendus gigantesques, en leur donnant des vertus, des courages qui ne sont pas de notre taille ; à ces caractères de géant, il faut le piédestal de la poésie, la prose est insuffisante à les animer. « Ces temps héroïques et fabuleux, où l'on voit agir pêle-mêle et se confondre partout les dieux et les héros, grossissent à notre imagination les objets qu'ils nous présentent et portent avec eux un merveilleux, pour lequel le rythme pompeux et cadencé de la versification semble avoir été inventé, et auquel il s'amalgame parfaitement. » Là est tout le secret de la tragédie : Corneille et Racine n'auraient pu, sans choquer le goût de leur public, faire parler prosaïquement leurs rois et leurs guerriers ; la poésie sied bien à leur bouche, et leurs

sentiments, étant au-dessus des nôtres, devaient trouver une expression particulière et du ton le plus élevé. La Mothe n'eût pas été moins coupable d'adapter la forme poétique à un sujet bourgeois : à chaque genre suivant sa nature.

Beaumarchais déduit sa théorie de la règle ainsi formulée, d'après Aristote : « La comédie nous représente pires, et la tragédie, meilleurs que nous ne sommes. » — S'il est vrai que le but de la tragédie est d'élever l'humanité, et celui de la comédie de l'abaisser, l'une en nous faisant plus grands et plus beaux que nature, l'autre en nous donnant des défauts que nous n'avons pas, peu importe la langue parlée par les personnages tragiques ou comiques ; il sont en deça et au-delà de la vérité, ils ne rentrent pas dans le cercle des êtres naturels et ils échappent ainsi à notre critique ; il ne reste plus qu'une question de convenance, de convention. Mais quant au drame, il s'appuie sur un principe qui implique la poursuite assidue de la vérité ou du vraisemblable. Il n'est pas permis à l'auteur dramatique de profiter des licences de la tragédie ou de la comédie : il faut être vrai, vrai dans le fond, vrai dans la forme : ne copier que la nature, et rien de plus.

Tels sont en résumé les arguments fournis par Beaumarchais avec une netteté remarquable ; toutefois son raisonnement laisse subsister bien des doutes et des inquiétudes. En bonne logique, il est certain que l'emploi de la prose est plus naturel dans le drame ; mais nous avons eu souvent aussi la preuve que la forme poétique ne lui messied pas. Victor Hugo a clairement démontré dans

Hernani, dans *Marion Delorme*, dans le *Roi s'amuse*, dans *Ruy-Blas*, que les passions humaines ne perdent rien à s'exprimer en vers, qu'au contraire elles prennent par le rythme et la cadence de la poésie un accent et un relief plus frappants. D'un autre côté, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo* sont trois drames où la prose le cède bien peu à la poésie : il y a autant de vie, de mouvement, de feu dans ces dernières œuvres que dans les premières. Dès lors sur ce point il devient assez difficile de se prononcer.

On pourrait, il est vrai, arguer précisément de la révolution poétique qui s'est opérée en 1830, pour soutenir que la forme employée par Corneille, Racine, Voltaire et leurs successeurs est aujourd'hui surannée ; le vers de l'école romantique avec ses allures indépendantes, ses enjambements imprévus, l'emploi de certaines expressions familières, a presque les caractères de la prose ; le vers brisé de V. Hugo ressemble aussi peu au vers symétrique des poètes du XVIIe siècle qu'un drame à une tragédie : l'un reflète les mouvements de la passion tumultueuse, l'autre est un miroir limpide où la pensée se peint dans toute sa profondeur. A ce point de vue, il est donc exact de dire que la prose est préférable à la poésie. Mais, si la prose suffit pour écrire un drame, la scène sera envahie par une foule d'auteurs médiocres qu'eussent écartés les difficultés de la versification, et qui, abusant des facilités de la forme prosaïque, feront parler à leurs héros le langage le plus trivial. Imposez-leur le joug du rhythme poétique et vous verrez leurs rangs s'éclaircir. V. Hugo disait excellemment en 1829 : « La poésie est une des

digues les plus puissantes contre l'irruption du *commun*, qui, ainsi que la démocratie, coule toujours à pleins bords dans les esprits » (1). Trois siècles avant lui, Montaigne avait dit : « J'aime la poésie d'une particulière inclination ; car, tout ainsi que la voix, contrainte dans l'étroit canal d'une trompette, sort plus vive et plus forte, ainsi me semble-t-il que la sentence, pressée aux pieds nombreux de la poésie, s'élance plus brusquement et me *fiert* d'une plus vive secousse. » Un biographe moderne de Beaumarchais nous explique son opinion d'une façon, je le crois, trop sévère : « Peut-être, écrit-il, son motif pour supprimer le vers est-il involontairement tiré de la fable du *Renard et des raisins*. Il est à remarquer, en effet, que presque tous ceux qui ont paru plaider contre la poésie, depuis Fénélon qui, dans sa *lettre à l'Académie*, insiste beaucoup sur les inconvénients de la rime, jusqu'à Diderot et Beaumarchais, tous apportaient dans la question la partialité de l'orfèvre ou plutôt de l'homme qui n'est pas orfèvre. Ils écrivaient en prose et médisaient des vers » (2).

En sa qualité de disciple fidèle de Diderot, Beaumarchais rejette les contrastes et cherche les différences de caractères : « J'ai donné à tous mes personnages, dit-il, des caractères non pris au hasard, ni propres à contraster ensemble (ce moyen, comme l'a très bien prouvé M. Diderot, est petit, peu vrai et convient tout au plus à la comédie gaie) ; mais je les ai choisis tels qu'ils concourussent

(1) Préface de *Cromwell*.
(2) De Loménie. Ouvrage cité, tom. 1er, ch. 8.

de la manière la plus naturelle à renforcer l'intérêt principal, qui porte sur Eugénie, et combinant ensuite le jeu de tous ces caractères avec le fond de mon roman, j'ai trouvé pour résultat le fil de la conduite que chacun devait y tenir, et presque ses discours. » C'est exactement le procédé, indiqué déjà par l'auteur du *Père de famille ;* nous verrons que dans *Eugénie* il a été strictement appliqué.

Beaumarchais suit encore le conseil de son maître, recommandant le contraste des situations et des caractères : « Pour accroître le trouble et l'intérêt, je veux que la situation de tous les personnages soit continuellement en opposition avec leurs désirs et le caractère que je leur ai donné, et que l'évènement qui les rassemble ait toujours des aspects aussi douloureux que différents pour chacun d'eux. » Diderot n'avait pas parlé autrement.

On le voit, sur toutes les grandes questions de réforme théâtrale, Beaumarchais se borne à reproduire les principes émis avant lui : son mérite propre est de les avoir mieux pratiqués et par conséquent rendus plus clairs. Je lui voudrais voir modérer la chaleur de son enthousiasme pour le fondateur de l'Encyclopédie : « Que ne dit-il pas, cet homme étonnant ! Tout ce qu'on peut penser de vrai, de philosophique et d'excellent sur l'art dramatique, il l'a renfermé dans le quart d'un in-douze ! » Diderot avait dit qu'il fallait ne rien cacher aux spectateurs de ce qui se déroulera sur la scène ; Beaumarchais répète la même chose : « Une autre cause principale, mais plus cachée, de l'intérêt de ce drame *(Eugénie)* est l'attention scrupuleuse que j'ai eue d'instruire le spectateur de l'état res-

pectif et des desseins de tous les personnages. Jusqu'à présent les auteurs avaient souvent pris autant de peine pour nous ménager des surprises passagères que j'en ai mis à faire précisément le contraire. » Puis venait un nouveau dithyrambe en l'honneur de Diderot : « Ecrivain de feu, philosophe poète, à qui la nature a prodigué la sensibilité, le génie et les lumières, célèbre Diderot, c'est vous qui le premier avez fait une règle dramatique de ce moyen sûr et rapide de remuer l'âme des spectateurs ! »

Beaumarchais termine sa préface en vantant la simplicité qu'il s'est efforcé d'introduire dans *Eugénie*.

Tels sont les principes suggérés à l'auteur du *Barbier de Séville* par la lecture des théories de Diderot. Il est permis de regretter qu'un esprit aussi original dans ses écrits ait cru devoir cette fois suivre, pas à pas, les traces de son devancier. Au lieu d'une simple paraphrase des doctrines antérieures, Beaumarchais eût pu nous offrir de nouvelles et larges vues sur l'horizon dramatique, compléter les théories de son maître, les corriger même en ce qu'elles avaient de défectueux. Il a préféré reproduire, en une langue peut-être plus vive et avec plus de fougue, des idées que nous avons eu à discuter déjà plusieurs fois. Voyons comment il les a mises en œuvre dans un drame qui, en somme, est un des moins faibles qu'ait produits le XVIIIe siècle.

EUGÉNIE

Le 25 juin de l'année 1767 (huit ans avant le *Barbier de Séville*), Beaumarchais vit sa première pièce repré-

tée sur la scène de la Comédie française. En dépit d'une cabale formée contre l'auteur, le succès fut grand et dépassa même les espérances de ceux qui avaient applaudi tout d'abord à la réforme inaugurée par Diderot.

Eugénie est l'histoire d'une jeune fille vertueuse, indignement trompée par un séducteur de haute lignée qui, pour mieux assouvir sa passion, a feint les cérémonies d'un mariage solennel. Autour de cette donnée simple et naturelle, Beaumarchais a groupé des incidents nombreux, qui tous convergent au même but, c'est-à-dire sont destinés à accroître l'intérêt progressivement et d'une manière continue. On peut dire que dans *Eugénie* l'attention du spectateur est vivement captivée dès la première scène et qu'elle ne languit pas un seul instant pendant les cinq actes qui développent l'action dramatique. Tout le secret de ce puissant intérêt est dans le choix des caractères, que l'auteur a soin d'opposer avec art les uns aux autres, en évitant toutefois les contrastes forcés.

Dès le premier acte nous sommes mis au courant de la situation où se trouvent placés les personnages. Nous apprenons que le faux époux d'Eugénie, le comte de Clarendon, est absent depuis quelques semaines, et que le voyage qu'il a prétexté n'est qu'un moyen détourné de préparer un autre mariage, celui-là très sérieux, avec une jeune fille de la cour. Mme Murer, tante d'Eugénie, bourgeoise orgueilleuse et sotte, est très fière d'avoir uni, malgré les volontés du père, le baron de Hartley, sa nièce avec un lord d'Angleterre. Un domestique, laissé à la maison par Clarendon, connaît seul les projets de

son maître, et a reçu l'ordre de garder les lettres qui pourraient dévoiler une si infâme trahison. Les rapports des personnages entre eux étant ainsi établis, on devine quelle sera la marche de l'action. Fidèle à un des principes de Diderot, Beaumarchais ne nous a rien caché, nous savons même qu'Eugénie porte dans son sein le fruit de son amour, innocent et coupable à la fois. Ce dernier détail sauvera la situation, à un moment donné, et tranchera le nœud de l'intrigue.

Au 2e acte, l'inquiétude d'Eugénie grandit ; les caresses de celui qu'elle croit son époux lui paraissent moins ardentes ; ses propos incohérents lui semblent déguiser la vérité. Mais, après tout, pourquoi cacher plus longtemps à son père le secret de son union avec Clarendon ? Elle veut tout avouer et porter désormais en toute sécurité le titre d'épouse qu'il lui a fallu jusqu'ici dissimuler. Lord Clarendon s'y oppose, et Mme Murer qui ne s'est pas aperçue des hésitations et des perfidies de celui-ci, juge nécessaire, à son tour, de garder le silence. Un ami du baron, le capitaine Cowerley, a failli renverser, sans le savoir, les projets insidieux de Clarendon, qu'il félicite en présence de tous, de son prochain mariage avec la plus riche héritière de la cour.

A l'acte suivant, l'aveu, qui pèse depuis si longtemps sur le cœur d'Eugénie, s'en exhale avec des sanglots : Clarendon, cet homme que méprise presque le baron, est son époux. Cette déclaration est accueillie par les menaces et les invectives du père ; c'est à Mme Murer que revient la faute, et il la lui reproche en termes pleins de vivacité. « Vous êtes un homme très violent, et le

plus déraisonnable gentilhomme d'Angleterre, » répond froidement la tante (1). Mais nous ne sommes encore qu'à mi-chemin de l'action ; l'intérêt déjà assez grand, s'accroît encore dans la scène capitale, où Drink, le valet de Clarendon, laisse tomber sous les yeux du baron Hartley une lettre qui révèle la perfidie de son maître. Que faire en pareille conjoncture? Eugénie veut mourir pour échapper à la honte ; le baron se livre aux imprécations les plus ardentes ; Mme Murer, qui seule est coupable, seule vengera l'honneur de sa nièce : « Traître, s'écrie-t-elle, tu paieras cher les peines que tu nous causes ! »

Au 4e acte, nous voyons apparaître un nouveau personnage destiné à jouer un rôle actif dans le dénouement qui se prépare : c'est sir Charles, frère d'Eugénie ; échappé de son régiment, où une altercation avec son colonel mettait ses jours en danger, il s'est enfui à Londres, vivant ignoré et se cachant à tous les regards. Un soir qu'il se promenait dans les rues de la ville, il a failli être assassiné par des voleurs, et il doit à l'intervention de Clarendon, qu'il ne connaît pas, d'avoir évité la mort. Sir Charles est introduit dans la maison de son père par Clarendon lui-même, au moment où se trame le complot qui doit venger Eugénie. La maison a pris des airs mystérieux, les gens sont sous les armes; on n'attend plus que l'arrivée du lord pour agir. C'est à cet instant que Charles se présente, l'épée à la main ; il a deviné qu'on en veut aux jours de son sauveur, et bravement il veut faire avorter la conspiration formée contre lui. « N'avance pas,

(1) Acte 3e, scène VIe.

ou tu es mort,» s'écrie le jeune officier, sans faire attention à la personne qui est devant lui. La situation est fort dramatique et la scène est bien traitée. En effet, sir Charles a reconnu son père et, en quelques mots, il est mis au courant. Ce Clarendon, à qui il doit la vie, n'est qu'un traître, qui a lâchement terni la réputation de sa sœur. Le voilà désormais quitte envers lui ; et il faut que, les armes à la main, il ait raison du vil séducteur.

Au 5e acte, nous apprenons que le duel, qui vient d'avoir lieu, n'a amené aucun résultat : Charles a eu son épée brisée par son adversaire qui s'est enfui. Dès lors il semble qu'il n'y ait plus qu'à s'abandonner au désespoir : Eugénie tombe évanouie dans les bras de sa tante, tandis que sir Charles et le baron se demandent en vain quel moyen leur reste pour sauver l'honneur de la famille. Soudain on frappe à la porte ; c'est Clarendon : poursuivi par les remords, il vient réparer tout le mal qu'il a causé à celle qu'il aime encore ; il renonce à un mariage avantageux pour se donner entièrement à Eugénie : « L'ambition m'égarait, dit-il ; l'honneur et l'amour me ramènent à vos pieds » (1). Mais Eugénie est inflexible ; elle a trop souffert dans sa dignité, dans ses sentiments d'épouse et de mère pour pardonner à Clarendon et pour oublier sa conduite : « Cessez de me tourmenter par de vaines instances, s'écrie-t-elle ; le parti que j'ai pris est inébranlable ! » — « Cruelle, reprend-il, quand le ciel et la terre déposent contre mon indignité, aucun murmure ne se fait-il entendre dans ton sein ? et l'être

(1) Scène IXe,

infortuné qui te devra bientôt le jour, n'a-t-il pas des droits plus sacrés que ta résolution ? C'est pour lui que j'élève une voix coupable : lui raviras-tu par une double cruauté l'état qui lui est dû ?. . . et l'amour outragé ne cèdera-t-il pas au cri de la nature ? (*En s'adressant à tous*) Barbares ! si vous ne vous rendez pas à ces raisons, vous êtes tous, s'il se peut, plus inhumains, plus féroces que le monstre qui a pu outrager sa vertu et qui meurt de douleur à vos pieds ! » — « Va, tu mérites de vaincre, ta grâce est dans mon sein » (1). Ces paroles prononcées par Eugénie, forment tout le dénouement que, dès la première scène du drame, il était assez facile de prévoir.

Tel est, rapidement analysé, le drame que Beaumarchais, nouveau venu au théâtre, fit sortir des théories de son maître Diderot. Son coup d'essai était presque un coup de maître. *Eugénie* ne doit pas être confondu avec la plupart des œuvres dramatiques du 18e siècle, mortes en naissant et justement oubliées. L'énergie des caractères et des sentiments qui s'y trouvent exprimés en fait un drame à part. Fréron lui-même, ce critique acerbe, si dur pour les écrivains philosophes, reconnaissait que les trois premiers actes de la pièce sont dialogués avec précision et avec vérité.

A mon sens, Beaumarchais a réussi, pendant cinq longs actes, à captiver l'attention des spectateurs par la puissance de l'émotion. Je ne lui adresserai qu'un reproche, celui d'avoir attaché trop d'importance à la question

(1) Scène IXe.

des entr'actes et de la mise en scène ; il a soin, en effet, de nous indiquer, jusque dans les moindres détails, les mouvements qu'il croit indispensables à combler le vide qui sépare deux actes ; et sur les entrées et les sorties, les gestes, la position des acteurs, les accessoires du mobilier, il n'a pas craint d'arriver à des minuties que les machinistes actuels de nos théâtres ne dépasseraient point. Il est vrai que l'auteur du *Père de famille* en avait ordonné ainsi, dans sa longue poétique. Cela importe peu d'ailleurs à la marche de l'action et ne nuit pas au développement des caractères. L'ouvrage de Beaumarchais nous montre quels avantages peuvent résulter du principe qui met les caractères en opposition avec les situations : Diderot l'avait faiblement démontré par ses drames ; son disciple fut plus heureux : « Ce n'est pas assez que mon héroïne, écrit-il dans son *Essai*, soit graduellement tourmentée dans cette soirée jusqu'à l'excès de la douleur et du désespoir ; je dois, pour la rendre aussi intéressante qu'elle est malheureuse, en faire un modèle de raison, de noblesse, de dignité, de vertu, de douceur et de courage. Je veux qu'elle soit seule et ne tire sa force que d'elle-même ; je vais donc tellement l'entourer que son père, son amant, sa tante, son frère et jusqu'aux étrangers, tout ce qui aura quelque relation avec cette victime dévouée, ne fasse pas un pas, ne dise pas un mot qui n'aggrave le malheur dont je veux l'accabler aujourd'hui.... Eugénie, toute remplie de sa faute, voudra la diminuer en l'avouant à son père ; elle en sera détournée par sa tante et son époux. Aussitôt qu'elle aura préféré son devoir à toute autre considéra-

tion, des lumières affreuses, des incidents funestes suivront cet aveu et la mettront, avant la fin du drame, en tel état qu'on ne puisse s'empêcher de trembler pour sa raison et pour sa vie.

« Le comte de Clarendon, amoureux d'Eugénie, mais emporté par l'ambition, désirera cacher sous des apparences trompeuses la perfidie que cette passion lui fait faire à sa maîtresse ; son amour, prêt à se trahir, et les incidents de cette soirée, le mettront sans cesse au point d'être démasqué. Lorsque la tendresse, le repentir et l'honneur le ramèneront aux pieds d'Eugénie, il ne rencontrera partout que hauteurs, duretés et refus : ainsi sa situation, toujours opposée à son caractère et à son intérêt, le troublera sans relâche. Le baron Hartley, bon père, mais homme violent, voudra faire approuver à Mme Murer l'établissement qu'il a projeté pour Eugénie ; mais il ne trouvera dans sa fille que silence et douleur, dans sa sœur qu'aigreur et emportement. Aussitôt qu'il saura qu'Eugénie est femme du comte de Clarendon, aussitôt que son amour pour elle l'aura porté à lui pardonner son mariage, à le ratifier même, il apprendra que tout n'est qu'une horrible fausseté. Furieux, il voudra se venger ; ses mesures seront rompues : il confiera cette vengeance à son fils ; l'évènement du combat le rendra plus malheureux qu'il n'était. Ainsi, le faisant passer sans cesse de la colère à la douleur, et de la douleur au désespoir, j'aurai rempli à son égard la tâche que je me suis imposée sur tous les personnages. « Mme Murer, fière, despotique, imprudente, et croyant avoir tout fait pour assurer le bonheur de sa nièce, éprouvera, par les

soupçons d'Eugénie, par l'éloignement obstiné de son frère, et par les discours peu mesurés du capitaine, une contrariété mortifiante pour son orgueil. A peine l'aveu d'Eugénie à son père et la paix rétablie auront-ils remis son amour propre à l'aise que la certitude d'avoir été jouée la jettera dans une fureur incroyable...... Sir Charles, frère d'Eugénie, ne paraîtra qu'avec un homme qui vient de lui sauver la vie et auquel il se flattera d'avoir bientôt d'autres obligations aussi importantes : dans l'instant il apprendra que cet homme a déshonoré et trahi lâchement sa sœur. L'honneur le forcera tout à la fois d'être ingrat envers son bienfaiteur, de détester celui qu'il allait aimer de toute son âme et de sauver, contre son intérêt, un monstre qu'il ne peut plus qu'avoir en horreur..... Ainsi le trouble général se fortifiant par le concours des troubles particuliers, et l'évènement principal devenant de plus en plus affreux pour tout le monde, l'intérêt du drame pourra s'accroître jusqu'à un degré infini. »

Réduit de cette façon presque à l'état d'une formule algébrique, le principe de Beaumarchais pourra paraître subtil à ceux qui, de parti pris, rejettent la nouvelle forme de l'art dramatique. Cependant il n'est pas donné à tout le monde de saisir entre les personnages d'un drame les rapports qui peuvent aider à les rendre plus animés, plus intéressants ; il y faut encore la science du théâtre que Diderot avait si peu et que l'auteur d'*Eugénie* possédait d'instinct.

La pièce, dont nous venons de donner l'analyse, ne méritait pas, selon moi, l'appréciation rigoureuse de

Sainte-Beuve : « Dans le drame d'*Eugénie*, écrit le célèbre critique, Beaumarchais n'est encore qu'un dramaturge sentimental, bourgeois, larmoyant, sans gaieté, et procédant de La Chaussée et de Diderot. Celui-ci même ne l'avoue point pour élève et pour fils, et Collé, qui se connaît en gaieté, ne devine nullement en lui un confrère et un maître (1). » Mais de qui aurait procédé Beaumarchais, si ce n'est de celui qui venait de prêcher si vivement la réforme du théâtre ? Diderot a pu ne pas reconnaître en lui un fils ; Beaumarchais n'en a pas moins été son disciple le plus intelligent. Quant à Collé, il n'a rien à voir ici, et le jour où le créateur de *Figaro* voulut être *gai*, il n'eut qu'à suivre sa vocation naturelle ; d'emblée il atteignit, il dépassa même parfois le but.

LES DEUX AMIS

Trois ans après *Eugénie*, Beaumarchais fit représenter un autre de ses drames, qu'il intitula *Les Deux Amis* ou le *Négociant de Lyon*. Le sujet moins romanesque et plus naturel que le premier, permettait d'espérer un succès qui ne répondit pas à l'attente générale.

Le premier acte des *Deux Amis* est remarquable d'un bout à l'autre : c'est la peinture animée et charmante d'un intérieur de familile où nous voyons s'agiter deux jeunes gens qui seront les caractères les plus intéressants

(1) *Causeries du lundi.* T VIe.

du drame. Mélac fils est un jeune homme rempli d'ardeur amoureuse, qui aspire au moment d'unir son sort à celui de Pauline, nièce d'Aurelly, riche négociant de Lyon. Elevés dans la même maison dès l'âge le plus tendre, ces deux enfants se sentent entraînés l'un vers l'autre par un invincible amour. Mélac père et Aurelly sourient mystérieusement à cette tendresse qu'ils feignent d'ignorer. Tout dans ce paisible intérieur respire le calme de la prospérité, quand une fâcheuse nouvelle vient en troubler la sérénité. Debains, le caissier d'Aurelly, se présente pâle et défait, et déclare à Mélac père, qu'Aurelly est sur le point de forfaire à l'honneur. La mort d'un de ses débiteurs de Paris occasionne dans les paiements un retard qui, à la veille de l'échéance, est irrémédiable ; Aurelly, qui a reçu depuis peu ses lettres de noblesse, ne peut, sans tomber dans le discrédit le plus honteux, manquer à des engagements sacrés. Cette déclaration jette Mélac dans un abattement profond. Il ne sera pas dit que son intime ami, celui à qui il doit tout, sa fortune, son rang, son honneur, doive être perdu sans retour.

Dès le second acte, l'intrigue s'annonce pleine d'intérêt et vraiment dramatique : Mélac va quitter Lyon pour se rendre à Paris ; afin que le but de ce voyage demeure caché, il a été convenu que Debains prétextera une affaire pressante, relative à la survivance d'une charge pour Mélac fils. Au milieu de ces préparatifs survient Saint-Alban, fermier général en tournée, chargé de recueillir le produit des fermes de la province ; Mélac s'excuse et cherche à éviter la présence d'un homme qui

entrave ses projets ; en vain objecte-t-il le souci que lui cause le prochain établissement de son fils ; Saint-Alban lui présente un papier garantissant la survivance de la charge de receveur général au profit du jeune Mélac. Dès lors tout voyage à Paris devient inutile, et Mélac se demande quel moyen lui reste de sauver son ami. Une lueur d'espoir traverse son esprit : pourquoi ne déposerait-il pas dans les caisses d'Aurelly le produit de ses recettes de fermier ? cinq cent mille francs peuvent suffire à payer les engagements contractés, et Mélac les a chez lui. La situation un instant éclaicie, ne tarde pas à s'aggraver ; car Saint-Alban est venu à Lyon pour recevoir les recettes de la ferme. Que faire ? Mélac avouera-t-il à son supérieur qu'il est dans l'impossibilité de satisfaire à ses ordres ? C'est s'attirer un blâme énergique, c'est peut-être s'exposer à une destitution. Qu'importe ? Résolument il déclare qu'il n'a pas l'argent que Saint-Alban lui demande. Le fermier général, jusqu'alors doucereux et flatteur, s'emporte à cet aveu et menace de faire un rapport accusateur ; de son côté, Aurelly se laisse aller à de vives remontrances vis-à-vis de son ami. Mélac semble absolument perdu, sans un incident qui doit tout sauver : Saint-Alban est amoureux de Pauline.

Le 3me acte vient ajouter un élément nouveau à la situation. Aurelly, qui a vainement demandé à Mélac l'explication de sa conduite, s'entretient avec sa nièce du malheur qui pèse sur la tête de son ami; Aurelly sacrifierait volontiers pour le sauver les cent mille écus qu'il tient en réserve, et qui sont destinés à être la dot d'une fille, fruit d'un mariage secret, et qu'il fait élever hors de

la maison. Pauline, qui ne se doute pas qu'elle est elle-même cette jeune inconnue, écoute sans oser élever la voix, quand son père s'écrie : « Tu es cette fille chérie ! » — A l'acte suivant Saint-Alban, qui croit devoir profiter du trouble jeté dans la maison pour réaliser ses projets d'amour, vient demander la main de Pauline. Quelques questions adressées tout d'abord à un vieux serviteur lui ont fait entrevoir qu'il a en la personne de Mélac fils un rival sérieux ; il n'en persiste pas moins dans ses desseins, et résolûment il aborde Aurelly. Celui-ci, pris à l'improviste, mais qui connaît bien les sentiments de Pauline, se garde de lui laisser espérer une union qu'il sait impossible. D'ailleurs Saint-Alban recevra de sa fille elle-même l'aveu de son amour pour Mélac. — Cette intrigue amoureuse qui s'enchevêtre assez mal dans les péripéties du drame semble emporter un instant loin du but l'attention du spectateur. Mélac est à la veille d'être sauvé par son ami : Aurelly a consenti en effet à payer, au moyen d'une traite sur son débiteur de Paris, les recettes de la ferme. Tout semble s'arranger à souhait, quand vient éclater soudain le dénouement longtemps attendu. Saint-Alban, qui a appris la mort du débiteur d'Aurelly, rétablit les situations. Aurelly découvre qu'il est lui-même menacé d'une suspension de paiements et que Mélac n'a pas hésité pour le sauver à s'exposer au déshonneur, et même à la perte de sa charge. Fort heureusement, l'amoureux éconduit, qui n'a pas gardé l'ombre d'un dépit, calme toutes les alarmes en acceptant pour valable la traite d'Aurelly sur son débiteur défunt.

J'ai dit en commençant cette analyse que l'intrigue de ce drame était moins romanesque que celle d'*Eugénie;* je devrais ajouter qu'elle est peut-être un peu commune dans ses détails financiers et ses préoccupations commerciales. Mais, cette critique faite, il nous faut revenir à l'examen des caractères, dont quelques-uns sont tracés de main de maître. Tout d'abord, on pourrait reprocher à Beaumarchais de n'avoir pas apporté à la peinture des principaux personnages du drame le même soin qu'aux personnages secondaires. Les rôles de Mélac fils et de Pauline sont de beaucoup supérieurs à ceux d'Aurelly et de Mélac. Il y a plus de naturel, d'intérêt soutenu dans l'amour de ces deux jeunes gens que dans les déclamations sonores du receveur qui vide sa caisse pour sauver son ami, que dans les bruyantes vivacités d'Aurelly.

Le caractère de Pauline est remarquable de netteté et de vérité: c'est bien l'amour contenu et discret « d'une jeune personne au-dessus de son âge; » elle aime Mélac d'autant plus ardemment qu'elle feint de rester indifférente à ses aveux; le dialogue est empreint là d'une mélancolie qui sied bien à cette jeune fille sur la naissance de laquelle plane un mystère qui sera tôt ou tard dévoilé. Sa tristesse, à la nouvelle du désastre de Mélac, ne lui inspire que des paroles de douceur et de regret: elle pleure en secret sur son amour perdu, sur ses rêves si longtemps caressés et en un instant détruits.

J'aime la vivacité de Mélac fils, cet amoureux ardent, aussi emporté dans ses déclarations que Pauline est réservée; il y a là un contraste qui plaît, bien qu'en opposition directe avec les théories contenues dans l'*Essai sur*

le genre dramatique sérieux. La rivalité sourde entre Saint-Alban et Mélac est un des épisodes les plus attrayants du drame ; elle est naturelle et ne sert qu'à mettre en un relief plus frappant le caractère bouillant du jeune amoureux et la discrétion froide de Pauline. — Saint-Alban est correct et digne ; c'est le type élégant de l'homme du monde, menant de front les préoccupations de sa charge et les soucis d'un amour sans espoir. — Ce sont là, en un mot, trois caractères remarquablement conçus et finement dessinés.

Malheureusement cet éloge qui n'a rien d'excessif est la critique indirecte des *Deux Amis*. Mélac fils, Pauline, Saint-Alban ne sont après tout que les personnages secondaires du drame, et l'intrigue amoureuse, qu'un épisode qui se rattache assez mal à l'ensemble de la pièce. Le véritable drame est dans la situation de Mélac et d'Aurelly ; l'un, insouciant dans son ignorance du malheur qui le menace, l'autre, sacrifiant son propre intérêt à une amitié héroïque. Beaumarchais, si naturel dans l'intrigue accessoire, s'est montré avec tous ses défauts dans l'intrigue principale. Mélac est bien le « philosophe sensible » qu'il avait en vue, dont la philosophie s'épanche en tirades de mauvais goût ; Aurelly rappelle, avec moins de finesse et de naturel, les vivacités et les airs bourrus du commandeur dans le *Père de Famille*, et puis, que dire de ce dévouement qui touche à l'invraisemblable à force de profondeur ? Il est certainement beau de sauver un ami, qui, sans s'en douter, marche vers sa ruine ; mais celui-là non plus ne saurait être taxé d'égoïsme qui, ayant une grave responsabilité à assumer et un honneur

à sauvegarder, obéit aux nécessités de sa charge avant de céder à la force de l'amitié, quelque puissante qu'elle soit.

Dans les *Deux Amis* comme dans *Eugénie*, Beaumarchais s'est trop laissé aller au plaisir de disserter et de faire étalage de sentiments nobles et philanthropiques. Cette tendance perce jusque dans l'épigraphe qu'il crut devoir placer en tête de son drame : « Qu'opposez-vous aux faux jugements, à l'injure, aux clameurs ? — Rien ! (1) » Ce sont là de nobles sentiments, qui n'ont pas besoin, pour faire impression sur le public, d'être traduits en un langage emphatique et pompeux.

(1) Acte IV, scène VII[e].

CHAPITRE VI

MERCIER

—

Le XVIIIe siècle nous offre peu de physionomies aussi originales que celle de Louis-Sébastien Mercier. Si jamais homme fut sincère et convaincu dans ses attaques contre la littérature classique, c'est bien celui à qui nous devons, avec l'*Essai sur l'art dramatique* (1), une assez grande quantité de drames, dont plusieurs sont curieux. Romancier, philosophe, moraliste, poète, historien, Mercier a voulu se lancer dans toutes les voies qui conduisent à la popularité ; esprit souple, intelligence vive, imagination féconde, il possédait un ensemble de qualités suffisant pour en imposer à ses contemporains. Disons tout de suite que cette popularité ne fut pas de longue durée : il est bien petit aujourd'hui le nombre de ceux pour qui Mercier n'est pas inconnu. Dans la série interminable des auteurs oubliés du siècle passé, il nous faut ranger celui qui, pour sa part, essaya, non sans talent, de révolutionner la scène, qui comprit le besoin pressant qu'avait le public de son époque d'assister à des spectacles plus conformes à ses goûts et à ses idées, qui osa enfin ébranler à coups de marteau le vieil édifice théâtral du XVIIe siècle.

(1) *Du Théâtre* ou *Nouvel essai sur l'art dramatique*. — (Amsterdam, 1773).

Il y aurait beaucoup à dire sur la vie de cet auteur : je ne puis cependant m'empêcher de signaler l'énergie avec laquelle Mercier lutta contre ceux qui s'opposèrent à ses tentatives de réforme dramatique. Les comédiens, s'étant mis du côté des partisans de la tragédie, refusaient opiniâtrement de jouer un rôle dans des pièces qui leur semblaient monstrueuses. Mercier ne se découragea pas : fort de son droit et pressentant sans doute le succès qui l'attendait, il courut à Reims se faire recevoir avocat, afin de pouvoir plus librement intenter un procès aux artistes révoltés (1). On ne nous a point appris si le tribunal lui donna gain de cause ; quoiqu'il en soit, ses drames furent imprimés et répandus dans la province où ils furent à peu près tous joués. Paris suivit le mouvement, et en 1770, *le Déserteur*, représenté plus d'une fois devant Leurs Majestés, valut à son auteur une pension de 800 livres.

Dans son *Essai sur l'art dramatique*, Mercier se pose ouvertement en réformateur, en ennemi acharné de ce qui s'était fait jusqu'alors au théâtre, en détracteur trop souvent aveugle de Corneille et de Racine qu'il n'hésite pas, par une métaphore aussi ridicule que brutale, à appeler les *pestiférés* de la littérature. Molière seul trouve grâce à ses yeux, parce que seul, suivant lui, il a su lire dans le cœur de l'homme. Il y a certes de l'audace à s'ériger ainsi en censeur du passé; mais pour bien jouer un tel rôle, il faut, à défaut de génie, quelque talent et beaucoup de passion.

(1) *Mémoires contre les comédiens français et les gentilshommes ordinaires de la Chambre du roi.*

Deux critiques de notre temps, qui se sont occupés de Mercier, ont écrit sur lui quelques pages qui me semblent caractériser parfaitement son genre d'esprit. L'un d'eux' M. Ratisbonne (1), a dit : « Shakespeare, qu'il lisait avec passion, lui avait inspiré l'amour des beautés vastes et et irrégulières, et l'intention lui était venue de se poser en réformateur littéraire. D'abord il débuta par quelques pièces imitées de l'anglais et de l'allemand, et, comme le public les accueillit froidement, il se chargea de les défendre et publia un *Essai sur l'art dramatique,* où Corneille et Racine étaient fort malmenés au profit d'un art nouveau, d'une théorie plus large, apologie indirecte de ses propres pièces. Combien y en a-t-il de ces auteurs qui n'ont pas songé à composer leurs ouvrages d'après une poétique, et qui ont fait une poétique pour leurs ouvrages ! Mercier pourtant était plus sincère que ne sont la plupart ; son esprit, vraiment original, répugnait aux voies battues ; il était franc dans son hérésie littéraire. Sa philippique contre le vieux théâtre était d'ailleurs pleine de vues saines et de justes aperçus. Briser le moule classique, l'immuable patron de la Melpomène française, si gênant, si assujettissant, sortir d'une scène étroite qui ressemble souvent à un parloir, changer de lieu sans tant de scrupule, en suivant une allure plus libre et plus naturelle, s'affranchir des Romains et des Grecs, emprunter des sujets à l'histoire moderne, à la société vivante, si féconde en évènements, en contrastes, où les sciences et les arts ont créé tant de rapports, tant d'idées, tant de

(1) Article dans le *Journal des Débats* (21 avril 1853).

caractères nouveaux, prendre souvent ses héros dans le peuple et sa fable dans la vie ordinaire, n'est-ce pas une révolution aujourd'hui opérée dans notre théâtre ? C'est cette transformation que demandait Mercier, au temps où la tragédie régnait sans partage. Mais il la demandait comme font les réformateurs, absolue, immédiate, avec des airs de prophète, en insultant le passé et le présent, en faisant beaucoup de vacarme, et en donnant à la vérité un accent outrecuidant qui la fait ressembler au paradoxe. »

C'est en effet dans l'abus d'assurance, dans l'excès de hardiesse que consiste le défaut capital de Mercier. Avec un peu plus de modestie et moins de tapage, il eût peut-être fait admettre par ses contemporains les théories que son outrecuidance fit rejeter. Un autre littérateur d'aujourd'hui, M. Charles Monselet (1), a finement apprécié en ces termes ce côté du caractère de notre dramaturge. « Il s'est pour ainsi dire installé par force au milieu de la littérature de son époque qui ne voulait pas de lui, et, s'il n'a pas fini par avoir raison de tout le monde, du moins a-t-il fini par avoir raison de lui-même, ce qui est déjà quelque chose, et par se constituer une *inébranlabilité* de résolution, une volonté littéraire qu'il faut admirer.... Nouveau Coriolan, retiré chez les littératures étrangères, il revient un beau jour mettre le siége devant la littérature de sa patrie, *l'Essai sur l'art dramatique* à la main. »

« L'effet du théâtre, a dit Mercier lui-même (2), con-

(1) *Les Oubliés et les Dédaignés.*

(2) *Essai sur l'art dramatique,* Chap. 1er.

siste en impressions et non en enseignements. » Cela est vrai ; mais encore faut-il savoir distinguer dans la série des impressions celles qui se rapportent à la partie la plus élevée de notre âme de celles qui ne sont pour ainsi dire que les vibrations physiques de la sensibilité : les unes sont permises, nécessaires même à une œuvre théâtrale ; les autres, au contraire, doivent être rigoureusement ménagées, sinon absolument interdites. Ce qui fait aujourd'hui le peu de succès des meilleures tragédies, c'est précisément la faiblesse des impressions qui s'en dégagent ; préoccupés avant tout de l'art de bien dire, les poètes du 17e siècle semblent avoir laissé de côté l'art de bien sentir. Il faut l'avouer : la vie fait quelquefois défaut aux productions tragiques de Corneille et de Racine, et, sans méconnaître en rien la valeur poétique et oratoire des œuvres classiques, il n'en demeure pas moins évident que le drame a trouvé dans la vivacité des impressions et des sentiments la source d'une force plus grande et d'une popularité plus étendue.

Dès les premières pages de son *Essai*, Mercier ne se montre pas indulgent pour le théâtre du 17e siècle et pour ses admirateurs. « Les critiques, dit-il, ont la prunelle des hiboux qui se contracte douloureusement au moindre rayon. » (1) Il écrit pour « recommander à tout jeune homme qui se sentira quelque génie pour la composition, de jeter préalablement au feu toutes les poétiques, à commencer par la sienne » (2). Ses apprécia-

(1) Préface de l'*Essai*, page XI.
(2) Id. » » p. XIV.

tions sur notre ancien théâtre sont fort sévères, voire même souvent fort injustes. « Notre théâtre, faut-il le dire ? gothiquement conçu dans un siècle à demi-barbare, enfant du hasard et rejeton parasite, a conservé l'empreinte de sa burlesque origine » (1). J'admets l'origine, plus ou moins burlesque, de ce qui est devenu, dans la suite, la tragédie et la comédie ; mais il est clair que Mercier est ignorant ou de mauvaise foi, lorsqu'il prétend que nos plus belles productions dramatiques en ont gardé l'empreinte. S'il est une période de notre histoire littéraire dont nous puissions être fiers, c'est évidemment celle qui embrasse la seconde moitié du XVII[e] siècle, alors que dans toutes les parties du domaine de l'intelligence, se manifestait une superbe expansion de fécondité et de génie : la tragédie est donc, non pas l'enfant du hasard, mais le produit du temps où elle naquit, tout aussi bien que le drame appartient en propre aux époques plus modernes. Que le moule classique ne fût plus en conformité avec les idées du XVIII[e] siècle, surtout à la veille de la révolution, qui le conteste ?

« Il se pourrait, dit plus loin Mercier, qu'il y eût un genre à créer, qui pût mener l'art plus loin qu'il ne l'est dans les tragédies et les comédies, même les plus admirées. L'art, quoi qu'on dise, n'est peut-être pas à son comble, puisque tous les ordres de citoyens ne le goûtent pas également ; l'art n'est point à son comble, puisque l'illusion échappe par quelques côtés ; l'art enfin n'est point à son comble, puisqu'il n'a pas produit tous les effets

(1) Préface de l'*Essai*, p. VII.

qu'on devait en attendre » (1). Il y a encore de l'exagération dans cette pensée : Corneille et Racine portèrent l'art à son apogée ; ils le poussèrent même peut-être trop loin ; de plus grands génies qu'eux, s'il s'en fût trouvé, n'auraient pu donner au théâtre d'autre forme que celle qu'imposaient les événements, d'autres idées que celles qui régnaient à la Cour de Louis XIV, d'autres personnages que ceux qui reflétaient la noblesse, la grandeur, l'illustration de l'époque. L'art fut alors à son comble avec la tragédie, comme il eût pu l'être plus tard avec le drame, si ce dernier genre n'avait été trop souvent manié par des mains faibles et inhabiles.

Mais Mercier est dans le vrai lorsqu'il écrit : « Le poète suivra-t-il la route battue par ses prédécesseurs ? Ira-t-il réveiller les cendres des rois ? Ne verra-t-il à peindre dans le monde que les têtes à diadème ? ou parmi ses concitoyens s'arrêtera-t-il, comme poète du beau monde, sur les marquis élégants qui, dans la comédie, remplacent les rois et qui prétendent donner à la société le ton qu'elle doit suivre ? Agira-t-il comme s'il n'y avait que ces deux espèces d'hommes sur la terre ? Je crois qu'il peut mieux faire pour l'intérêt de tous. Son théâtre, qu'il élargit avec la pensée, deviendra aussi étendu que celui de l'univers : ses personnages seront aussi variés que ceux des individus qu'il aperçoit ; il méditera en écrivain sensé, en peintre fidèle, en philosophe, et, songeant qu'il est au XVIII[e] siècle, il laissera dormir les monarques dans leurs antiques tombeaux ; il embrassera d'un coup d'œil ses

(1) Introduction.

chers contemporains, et, trouvant des leçons plus utiles à leur donner dans le tableau des mœurs actuelles, au lieu de composer une tragédie, il fera peut-être ce qu'on appelle un *drame* » (1). Ce paragraphe n'est que la répétition, avec une certaine emphase, de tout ce qui a été dit par les partisans du drame ; il est certain que la nouvelle école a agrandi la sphère théâtrale et donné à la scène une étendue devenue plus nécessaire avec le temps. Mercier ne disait rien de nouveau en appelant à grands cris ce qu'il considérait comme le salut de l'art dramatique ; mais il était vraiment original dans les raisons qu'il donnait de la nécessité d'une réforme et dans le développement de ses théories.

Après une vive introduction, trop souvent paradoxale et consacrée à attaquer l'ancien théâtre, l'auteur de l'*Essai* aborde résolûment, dans les premiers chapitres, la question de la tragédie et de la comédie. Selon lui, « la tragédie était une farce sérieuse, écrite avec pompe, qui visait à satisfaire l'oreille mais qui ne disait rien à la nature et ne pouvait lui rien dire » (2). Divers prétextes lui servent à expliquer sa haine contre Corneille et Racine : leurs œuvres sont exclusives, ne reposent que sur des faits historiques incertains, et ne sont pas l'expression des mœurs de l'époque. Sur ces différents points, je me rallierais pleinement à Mercier : la tragédie est exclusive en ce sens qu'elle ne s'adresse qu'à un public d'élite, n'admet que des situations élevées, des infortunes

(1) *Essai*, chap. Ier, p. 16.
(1) Id., chap. 2.

nobles, des personnages d'origine illustre. Le peuple n'a rien à voir dans ce qui se dit sur la scène, souvent même il ne comprend pas la langue qu'on lui parle. La nature de l'intrigue tragique n'est pas faite pour exciter vivement l'attention des spectateurs : des fragments d'histoire rattachés à des lambeaux de mythologie ne sauraient intéresser ceux qui ignorent la mythologie et l'histoire ; une œuvre ainsi composée pourra provoquer l'enthousiasme et l'admiration des gens éclairés et instruits, le public ordinaire préfèrera le drame.

La tragédie était surtout l'expression des mœurs du XVIIe siècle ; or, il est incontestable que le temps a marché depuis l'époque lointaine où le roi était tout, la noblesse quelque chose, et où le peuple n'était rien. Aujourd'hui que le niveau a passé à peu près sur tous les rangs, sur tous les degrés de la hiérarchie sociale, il faut que le théâtre traduise, d'une façon expressive, le nouvel état de choses : c'est ce que fait le drame. Mercier combattait donc la tragédie avec des armes légales et on ne saurait lui en faire un juste reproche.

Ce qui est plus fort, l'auteur de l'*Essai* n'admet pas davantage la comédie, et cela pour plusieurs raisons : d'abord, elle s'occupe des ridicules ou des vices, elle force ensuite le caractère du personnage dominant ; elle est de plus invraisemblable, parce qu'on n'a pas un vice seulement. Ces griefs me paraissent moins sérieux que les précédents ; le véritable but de la comédie n'est pas de prêcher la morale ; le vaste champ des passions et des travers est le seul que puisse parcourir un auteur comique : s'attaquer en face aux vices serait une tâche trop

ambitieuse et, qui plus est, inutile ; tandis qu'une fine raillerie peut du moins arrêter en chemin un homme enclin à quelque habitude mauvaise, à quelque penchant fâcheux. Quant à accuser la comédie de grossir les défauts mis sur la scène, il y a là une injustice ; de même que les anciens acteurs se recouvraient d'un masque pour que leur voix plus sonore parvînt jusqu'aux extrémités d'un spacieux théâtre, ainsi les modernes sont dans la nécessité d'apporter aux caractères qu'il s'agit de bafouer des exagérations qui frappent davantage le spectateur. Si l'homme a ordinairement plus d'un vice, il peut n'être affligé que d'un ridicule unique, suffisant pour qu'il devienne le sujet d'une intrigue comique. La comédie, telle que l'a pratiquée Molière, vivra tant qu'il y aura au monde des difformités morales, c'est-à-dire toujours. Il est à regretter que l'auteur de l'*Essai*, après avoir honoré la mémoire de l'illustre railleur, se montre si empressé à dénigrer son œuvre.

Après avoir ainsi éliminé sans façon la tragédie et la comédie, Mercier arrive à ce qu'il considère comme l'idéal du théâtre, le drame « genre vrai, utile, nécessaire et qui aura un jour autant de partisans qu'il a de détracteurs » (1). Le hardi novateur fait d'abord table rase des règles et des principes ; nous l'avons vu plus haut conseillant de supprimer toute poétique ; il s'attaque ici aux trois unités : « Si vous bravez, dit-il, l'unité de temps qu'on a fixé à vingt-quatre heures, vous ne ferez pas une grande faute : le spectateur a-t-il la montre à la main

(1) *Essai*, note 2 du chap. VIII.

lorsqu'il est ému ou fortement intéressé ? » L'unité de lieu, plus gênante et plus incommode, est encore moins respectable. Quant à l'unité d'intérêt ou d'action, il importe de l'observer, c'est elle qui attache les spectateurs et qui concentre sur un point unique tous les efforts de leur attention.

Comme s'il craignait de n'avoir pas assez nettement exprimé sa pensée sur le mépris des règles, quelles qu'elles soient, Mercier passe en revue les principales poétiques relatives au théâtre, celles d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Boileau. Le philosophe grec a le privilège de ne point trop le choquer ; en effet Aristote, à vrai dire, ne préconise que l'unité d'action et laisse à la discrétion des auteurs tragiques l'application des règles de temps et de lieu. Sa définition de la tragédie, *qui purge les passions en les excitant,* ne lui paraît cependant pas d'une clarté irréprochable. Horace, d'après lui, a écrit une poétique absurde; rien n'est sérieux dans les principes qu'il pose et sa théorie sur l'art et le génie est inadmissible. Scaliger a dit de son *art poétique* que c'est « un art enseigné sans art, » c'est aussi l'avis de Mercier. Vida a des principes plus acceptables; mais l'*Essai* ne les expose pas. Quant à Boileau, c'est un homme dont le bon sens est vulgaire, ne s'élevant pas au-dessus d'un pédantisme ignorant et apportant dans ses jugements des rancunes de métier et des petitesses d'esprit.

Telles sont, en résumé, les appréciations, passablement irrespectueuses, que Mercier nous donne sur les ouvrages qu'il est d'usage de regarder comme les Codes de l'art dramatique. J'ajouterai que l'opinion du dramaturge du

XVIIIe siècle, quoique fortement empreinte de témérité, a une part de raison et de vérité. Nous avons vu plus haut à quoi se réduit l'autorité d'Aristote en fait de théâtre ; ce n'est pas chez lui qu'on trouverait l'origine de ces règles rigoureuses qui entravent le génie lui-même et qui ne sont utiles qu'aux talents médiocres.

Mercier a condensé la plupart de ses idées sur le drame en quelques aphorismes qui ne manquent ni de finesse ni de force : « Il faut faire parler la nature et non la faire crier » (1). — « Il faut imprimer au drame un caractère d'utilité présente, la connaissance de l'homme et des choses avantageuses à la société » (2). — La première pensée me semble la critique la plus sage qu'on puisse faire de la tragédie et aussi du mélodrame. L'un et l'autre, en effet, donnent à la passion des accents peu naturels, la première en s'élevant trop au-dessus de l'humanité, le second en s'abaissant au-dessous du niveau ordinaire. Se tenir dans un juste milieu, mettre le théâtre à l'unisson de nos sentiments et le réduire pour ainsi dire à être ce qu'était le chœur chez les anciens, un ami, un conseiller, ce sera le comble de l'art.

« Le drame s'adresse au peuple », ajoute Mercier ; « tout homme répond bien quand il est bien interrogé » (3). Un auteur dramatique devra donc avoir une connaissance profonde du cœur humain ; ainsi se trouve réfutée l'objection de ceux qui prétendent qu'il est facile

(1) *Essai*, chap. XII.
(2) Id., chap. XVII.
(3) Id., chap. XVII.

de faire un drame Mercier prescrit d'éviter les intrigues extraordinaires, « cet amas absurde d'intérêts compliqués qui détruisent l'attention et sèchent le cœur », recommandation très judicieuse qu'il n'a pas toujours observée lui-même, et que devraient méditer la plupart de nos dramaturges contemporains.

Diderot avait dit qu'il fallait que dans un drame tout naquît des situations ; l'auteur de l'*Essai* professe une opinion identique. Tandis que l'école classique faisait dépendre l'action des caractères, le drame du XVIIIe siècle (nous l'avons dit) fait sortir les caractères de l'action. Nous avons déjà recherché lequel des deux systèmes paraît plus conforme aux besoins du théâtre, à la nature, à la vérité.

« Dans le drame, la prose vaut-elle mieux que la poésie ? » D'accord avec Beaumarchais, Mercier préfère la prose : elle est plus naturelle, surtout dans un genre qui s'efforce avant tout d'être la reproduction de la réalité ; avec les vers, l'illusion est détruite et le spectateur qui voit sur la scène son semblable parler une langue qui n'est pas la sienne, pourra difficilement s'intéresser à l'action dramatique. La poésie est de mise dans l'épopée, où le merveilleux occupe une large place ; la tragédie, elle-même, s'exprime mieux dans cette langue divine que dans celle des simples mortels. Du jour où Mercier eut fait cette belle découverte que Racine et Boileau avaient perdu la poésie française, il jura de ne plus faire de vers. « La prose est à nous, dit-il, sa marche est libre ; il n'appartient qu'à nous de lui imprimer un caractère plus

vivant. Les prosateurs sont nos vrais poètes; qu'ils osent, et la langue prendra des accents tout nouveaux » (1).

Il est certain que l'auteur de l'*Essai* parle un langage qui n'est pas commun et où se reflètent d'une façon saisissante les principaux traits de son caractère: sa phrase est vive et colorée, souple et énergique; son style a la franchise de sa nature, la correction n'en est peut-être pas irréprochable, mais qu'importait à Mercier l'élégance académique? Il cherchait principalement à se faire comprendre de tous, à frapper fort plutôt qu'à frapper juste. Son indignation contre les poètes classiques est, sinon légitime, du moins sincère. On l'a accusé d'avoir maltraité la poésie du XVIIe siècle, parce qu'il était incapable lui-même d'écrire en vers: je ne le crois pas. Mercier était avant tout l'homme de son temps, imbu des idées qui surgissaient de toutes parts; venant après Diderot et Beaumarchais, il était inévitable qu'il prît à son tour fait et cause pour les théories nouvelles: où ceux qui l'avaient devancé dans cette voie n'avaient mis que leur esprit et leur raison, il mit, lui, toute son âme; il apporta dans la guerre qu'il déclara au XVIIe siècle toute sa fougue de caractère, toute son exaltation. Il rompit résolûment avec les traditions du passé qu'il accabla de ses anathèmes. Son tort fut de trop généraliser; un peu moins vivement soutenue, sa cause eût suscité bon nombre de partisans qui crièrent au paradoxe et se liguèrent contre lui. Mais la lutte n'effrayait pas Mercier; depuis ses débuts au théâtre, il

(1) *Néologie*, par Mercier, page XLV.

était habitué à combattre détracteurs, libraires et comédiens ; loin de se laisser rebuter par le parti pris de ses adversaires qui préféraient à ses drames une lourde, longue et plate tragédie, telle que *Les Chérusques* de Bauvin, ou l'*Orphanis* de Blin de Sainmore, il produisait sans cesse, et toujours dans le genre qui avait le privilège de lui créer des ennemis. C'est ainsi qu'on vit paraître tour à tour *Nathalie*, *Jenneval*, *Charles II*, l'*Habitant de la Guadeloupe*, le *Déserteur*, l'*Indigent*, *Jean Hennuyer*, la *Brouette du Vinaigrier*, *Louis XI*, la *Maison de Molière*, etc.... Toutes ces œuvres où ne manquaient ni le mouvement ni la vérité, étaient souvent marquées au coin d'un sérieux talent. Sous un langage quelquefois emphatique, le public sentait s'agiter les passions humaines, s'attendrissait au spectacle d'infortunes communes ; il n'en fallut pas davantage pour que le succès récompensât Mercier (1).

LE DÉSERTEUR

C'est dans une petite ville d'Allemagne, voisine de la

(1) Le théâtre de Mercier a souvent été mis à contribution, même du vivant de l'auteur. Patrat a refait, changé et corrigé le *Déserteur*, dont Sedaine et Monsigny ont tiré un charmant opéra comique. Plus tard ce fut le tour de la *Brouette du Vinaigrier*, dont Brazier jugea opportun de faire un vaudeville en un acte. *Charles II roi d'Angleterre* a fourni à Alexandre Duval l'idée de la *Jeunesse de Henri V*. Deux drames, la *Destruction de la Ligue* ou la *Réduction de Paris* et *Philippe II roi d'Espagne* ont servi de modèle à Vitet pour sa trilogie sur le règne de *Henri III*. Enfin, après Mély-Jannin, Casimir Delavigne n'a pas dédaigné de prendre deux ou trois scènes à la *Mort de Louis XI* du même auteur.

frontière française, que l'auteur a placé le cadre de son action dramatique. Nous sommes à l'époque d'une invasion française ; nos troupes victorieuses retournent en France, chargées de gloire et de butin ; il ne leur reste plns qu'une étape à faire avant de rentrer au pays. C'est à ce moment que commence le drame. Mme Luzère, veuve d'un manufacturier de l'endroit, a confié la gestion de ses intérêts commerciaux à un jeune Français, Durimel, établi depuis sept ans en Allemagne. Par sa probité, son intelligence et son dévouement, Durimel a mérité la confiance de Mme Luzère et l'amour de sa fille Clary. Un mariage avec celle qu'il aime sera la récompense de ses efforts.

Mais, à côté de ces trois figures sympathiques, nous trouvons celle d'Hoctau, homme jaloux et vindicatif, qui se berçait depuis longtemps de l'espoir d'épouser celle qui va devenir la femme de son rival. Une explication entre Mme Luzère et Hoctau démontre clairement à ce dernier qu'il n'a rien à attendre de Clary. Dès lors il lui faut une vengeance : le hasard va bientôt la lui fournir. L'arrivée des troupes françaises dans la ville a profondément modifié les projets de Durimel ; Clary alarmée finit par apprendre que son amant est un déserteur, et qu'il ne peut, sans péril pour ses jours, se montrer en public. Hoctau qui, caché derrière une porte, a entendu cet aveu, ne se sent plus de joie : le sort de son rival est entre ses mains. — Au 2me acte, nous sommes en présence de deux officiers français, Saint-Franc et Valcour, à qui Mme Luzère a dû donner l'hospitalité. Le plus jeune et le plus bouillant des deux, Valcour, s'éprend subitement des

charmes de Clary ; mais la nouvelle du mariage qui doit avoir lieu le lendemain entre Durimel et Clary refroidit naturellement son ardeur. Pendant ce temps, le traître Hoctau, qui a juré de perdre son rival, est allé le dénoncer aux chefs de la garnison. — Au 3me acte, Durimel est fait prisonnier par des émissaires envoyés du quartier général. Mme Luzère implore le secours et la protection des deux officiers logés chez elle. Valcour promet d'intercéder auprès de son père, qui est précisément le colonel du régiment ; mais le major Saint-Franc, qui sait combien est inflexible la loi applicable aux déserteurs, n'ose espérer le salut de Durimel. Ici se place une scène réellement dramatique. Saint-Franc a perdu autrefois un fils, qui était soldat comme lui ; depuis sept ans il le cherche : au récit que lui fait Mme Luzère, l'inquiétude le saisit. Ne serait-ce pas son fils qu'on vient de conduire en prison ? Ce jeune homme qui lui a été si fidèlement dépeint ressemble en effet beaucoup à l'enfant que le hasard des batailles lui a enlevé. — Le 4me acte nous montre Saint-Franc retrouvant son fils en la personne de Durimel ; la scène est attendrissante et l'auteur l'a rendue de main de maître. Le malheureux père est impuissant à conjurer le sort qui le menace ; il ne lui reste plus qu'à encourager à mourir celui dont il a pleuré la perte pendant sept ans. La fuite, conseillée par Valcour, ne saurait être acceptée : l'honneur exige une mort courageuse ; Durimel sera brave jusqu'au bout. Une seule chose le retient à la vie : c'est Clary, c'est l'amour profond qu'il a pour celle dont la destinée devait être bientôt unie à la sienne. Le voilà donc, luttant entre la passion et le de-

voir; c'est le devoir cependant qui l'emportera. Mais Durimel veut, avant de mourir, donner son nom à celle qui a déjà son cœur. — Le dernier acte n'est pas moins émouvant: tandis que les soldats s'avancent lentement vers le lieu où doit s'accomplir la vengeance d'Hoctau, Durimel dort, la tête appuyée sur le sein de celle que le ciel, depuis quelques instants, lui a donnée pour épouse. Tout à coup il se réveille, et s'arrachant des bras de Clary, il vole à la mort.

Tels sont en quelques mots les grands traits de ce drame dont le dénouement est si sombre, mais dont l'ensemble est vraiment pathétique. J'y trouve trois caractères habilement tracés, ceux de Saint-Franc, de Durimel et de Clary. Saint-Marc Girardin a fait aux dramaturges du XVIIIme siècle le reproche de n'avoir pas su comprendre le caractère du père de famille, de l'avoir exagéré dans ses rigueurs, ou ridiculisé dans ses faiblesses. Le spirituel auteur du *Cours sur l'art dramatique* me semblerait ici se tromper : en effet, qu'y a-t-il à reprendre dans le personnage de ce Saint-Franc, Brutus moderne, qui, pour ne pas forfaire à l'honneur, envoie à la mort son fils unique? Quelle noblesse de langage dans cette scène du 5me acte, où le père vient chercher son enfant pour le conduire lui-même au supplice! L'héroïsme de Saint-Franc et le courage de Durimel valent-ils beaucoup moins que la grandeur d'âme du vieil Horace? N'y a-t-il pas dans les paroles du premier une leçon plus directe et plus salutaire que dans celles que Corneille a prêtées à son héros? La résignation de Durimel, s'arrachant des bras de Clary pour aller mourir,

n'est-elle pas aussi belle que celle de Polyeucte abandonnant Pauline pour marcher au supplice ? A côté de ces types presque héroïques, la figure de Clary apparaît pour personnifier la tendresse humaine, notre nature sensible et faible s'attachant à son rêve au milieu de la plus affreuse réalité.

S'il suffit de quelques rôles bien composés pour faire vivre une pièce de théâtre, le *Déserteur* est certainement un des drames les plus vivants que Mercier ait écrits. Je ne prétends point en faire un chef-d'œuvre ; à côté des qualités sérieuses et des beautés réelles que je viens de signaler, il s'y trouve des défauts visibles. Le caractère évaporé du jeune officier, Valcour, est tout à fait déplaisant; Mme Luzère joue un rôle trop effacé au milieu d'une intrigue si émouvante ; bien qu'elle soit un personnage secondaire, j'aurais voulu que Mercier lui supposât beaucoup plus de chaleur et un peu moins de résignation. Tous les interlocuteurs parlent une langue emphatique ; ce défaut est d'ailleurs commun à tous les auteurs dramatiques de cette époque : Diderot l'a poussé à l'excès, Beaumarchais ne l'a guère évité ; Mercier s'y est laissé aller sans réserve et trop souvent l'irrégularité de son style trahit l'exaltation de son esprit.

JEAN HENNUYER

On pourrait diviser les drames de Mercier en deux grandes classes : les drames d'imagination et les drames

historiques. Ce dernier genre, qui consiste à puiser dans l'histoire d'un peuple un événement dont on fait l'action principale et qu'on entoure de détails secondaires purement fantaisistes, avait été inauguré par le président Hénault. *Jean Hennuyer* rappelle jusqu'à un certain point le *François II* ; comme ce dernier, il est un épisode tiré des luttes religieuses qui ensanglantèrent la France au XVI[e] siècle. Disons d'abord que Mercier ne fut pas plus heureux dans ce choix que ne l'avait été avant lui le créateur du drame historique : sa pièce manque du souffle qui circule dans ses autres œuvres, les caractères n'y vivent pas et l'intrigue en est molle et sans intérêt. Sachons gré toutefois au fécond dramaturge d'avoir mis en relief une des figures les plus remarquables de notre histoire. Hennuyer est peu connu, même de nos jours où l'étude de nos vieilles annales semble avoir pris plus d'extension. Tout au plus sait-on qu'avant d'être évêque, il passa de longues années à la Cour en qualité de précepteur de Charles de Bourbon et de Charles de Lorraine ; plus tard il devint premier aumônier de Henri II, qui le nomma son confesseur ; en 1558, François II l'appela à l'évêché de Lisieux. C'est dans ces dernières fonctions que Jean Hennuyer donna le superbe exemple d'humanité dont Mercier a fait le sujet principal de son drame.

L'action se passe à Lisieux le 27 août 1572, date sinistre (1). Nous pénétrons dès le premier acte dans un inté-

(1) « Ce drame a paru pour la première fois, imprimé à Lausanne au mois d'août 1772..... C'était après deux cents années une espèce d'expiation offerte à l'humanité, au nom de la Patrie, et un hommage rendu à la vraie religion dans la personne d'un prêtre qui la représentait alors presque seul. » Préface.

rieur habité par des huguenots. Laure est depuis peu mariée à Arsenne le fils, avec lequel elle vient de faire un voyage à Paris : son jeune époux l'a conduite au mariage de la fille de Médicis et du roi de Navarre. Au moment du retour, Arsenne a dû rester seul et confier à Evrard, son beau-frère, le soin de reconduire Laure dans sa province. A la première scène nous voyons la jeune mariée en proie à la plus vive inquiétude : elle ne peut s'expliquer le retard de son époux qu'elle attend depuis une journée entière ; de longues heures s'écoulent sans ramener auprès d'elle le tendre objet de ses vœux. C'est en en vain que Suzanne, sa cousine, et le vieillard Arsenne s'efforçent de la consoler ; elle est sourde à leurs conseils et laisse son esprit s'arrêter aux plus sombres pensées. Tandis qu'elle s'abandonne à sa douleur, Evrard entre d'un air effaré et triste ; il rapporte, en effet, d'une promenade qu'il vient de faire hors de la ville, à la rencontre d'Arsenne, des nouvelles lugubres. Le bruit court dans Lisieux que Paris est le théâtre de massacres horribles ; on parle de surprises nocturnes, de violences, d'assassinats. Selon les uns, les huguenots ont été égorgés dans leurs lits ; selon les autres, on a incendié leurs maisons. L'amiral Coligny, dit-on, a été massacré dans son hôtel et par l'ordre du roi. Evrard, que ces rumeurs étranges ont profondément impressionné, ose à peine confier à sa famille tout ce qu'il vient d'apprendre. Mais Laure, qui a deviné le fond de sa pensée, éclate en sanglots : elle craint pour la vie de son époux qu'elle a laissé dans la capitale, pour elle-même qu'elle croit destinée au plus affreux veuvage. Le vieil Arsenne s'épuise en paroles

consolantes ; vainement il lui fait entrevoir des contradictions dans les bruits qui circulent. A ce moment la maison est envahie par une foule de huguenots qui viennent demander à Arsenne asile et protection.

Le deuxième acte, le plus faible des trois, n'est qu'un long récit entremêlé de déclamations et de prières. Arsenne fils est retourné les vêtements en désordre, la figure défaite, tenant à la main un poignard encore ensanglanté. Il fait le tableau de l'affreux spectacle dont il vient d'être le témoin : il a vu la mère de Laure égorgée sous ses yeux, les corps de ses coreligionnaires foulés aux pieds par les catholiques ; lui-même a été laissé parmi les morts, et n'a dû la vie qu'aux ombres de la nuit qui lui ont permis de fuir ; il a assisté à l'assassinat infâme de Coligny dont le cadavre a été livré aux fureurs des catholiques. Ce récit, présenté sous les couleurs les plus noires, est un modèle d'emphase : « c'est aux flambeaux des autels qu'ils ont allumé les flambeaux du carnage! » s'écrie Arsenne.... « Le coup vient de Rome, Médicis a respiré l'air de ce climat! » (1) Ces paroles soulèvent les colères des huguenots rassemblés chez Arsenne. Se laisseront-ils égorger comme leurs frères de Paris ? Lutteront-ils jusqu'à la mort? Chercheront-ils dans la fuite les moyens d'échapper à tant d'atrocités ? Le jeune Arsenne, de plus en plus violent et enhardi par l'indignation que font éclater ses coreligionnaires, propose une vengeance terrible. « Il y a, dit-il, un homme dans la ville qui représente la secte odieuse dont nous sommes victimes ; il y a

(1) Acte II, scène 3e.

un évêque, courons vers lui et versons son sang en expiation des crimes qui se commettent au nom de son parti. » A ces mots, la foule qui se presse dans la maison se prépare à suivre Arsenne, quand le vieillard s'écrie : « Vous n'irez pas plus loin, mes enfants, ou vous mépriserez ma voix paternelle ! »

Le dernier acte se passe dans le palais de l'évêque. Le conseil du vieil Arsenne a été suivi : au lieu de tuer Hennuyer, les huguenots ont résolu d'aller lui demander un asile protecteur. Debout devant l'image du Christ, Hennuyer épanche sa douleur en un long monologue, quand soudain se présente à lui le lieutenant du roi, apportant les volontés de la Cour. Les ordres portent expressément « qu'aucun réformé ne puisse échapper de la ville. » L'évêque répond fièrement qu'il n'obéira pas : sa mission à lui est une mission de paix et d'humanité, et il ne souffrira pas que le sang d'un seul huguenot soit versé par des mains catholiques. L'officier insiste, ajoutant les menaces aux instances : Hennuyer, calme et serein, oppose un refus formel à des ordres qu'il n'hésite pas à qualifier d'injustes, de cruels. Tandis que le lieutenant se retire, manifestant tout haut sa colère, on voit arriver au palais Arsenne suivi de sa famille et de ses amis : Hennuyer les accueille, le sourire au lèvres, les encourage et leur jure que leur vie est à l'abri de tout danger. Mais, pendant un dialogue touchant entre l'évêque et le vieillard, l'officier est revenu, pour essayer une dernière fois de vaincre les résistances d'Hennuyer : la fermeté de ce dernier est inébranlable. Alors le lieutenant s'emporte et éclate en menaces terribles : tout à coup

le jeune Arsenne s'élance, un poignard à la main, sur le ministre du roi. A cette vue, Hennuyer arrête le bras prêt à frapper, et couvrant l'officier de son corps : « Arrêtez, cruels, s'écrie-t-il, percez plutôt ce sein.... Je mourrai content si je désarme vos vengeances! » Pendant que cette scène se passe au palais, les catholiques de Lisieux ont appris la noble conduite de l'évêque ; ils accourent en foule vers lui, suivis d'un grand nombre d'officiers, qui refusent à leur tour d'exécuter les ordres du roi. Alors Hennuyer, prenant le vieil Arsenne par la main, leur dit : « Allons donner à tous l'exemple de la fraternité ; marchons ensemble par la ville ; que les deux partis s'apaisent en voyant l'image de la concorde, et que le père des humains, offensé des crimes qui couvrent la face de la France, daigne arrêter un regard de bonté sur ce petit coin du royaume » (1). Tel est le dénouement donné par Mercier à un drame qui s'annonce d'abord avec fracas, plein de coups d'épées, de surprises et d'incidents tragiques.

Le premier reproche qu'on peut adresser justement à *Jean Hennuyer*, c'est de manquer d'unité, de proportions. Les deux premières parties ne sont pour ainsi dire que les préliminaires de l'action principale reléguée au dernier acte. L'évêque Hennuyer tient trop peu de place dans un drame qui devrait être plein de lui ; les dernières scènes ne suffisent pas à combler le vide que creusent dans la pièce les rôles tout à fait secondaires de Laure et et d'Arsenne. Ce défaut n'est pas le seul qui apparaisse

(1) Acte III, scène 10e.

dans l'œuvre de Mercier. J'ai dit plus haut que le mouvement fait défaut à ce drame historique : en effet, quoi de plus monotone que ces trois longs actes pleins de déclamations retentissantes, sans un élément vraiment digne d'intérêt ? Quelque sympathique que soit la figure de Laure, quelque touchant que nous semble son amour pour le jeune Arsenne, quelques naturelles que soient ses inquiétudes, ses larmes, il faut autre chose pour captiver l'attention : un drame appelle des émotions violentes, des intrigues nouées dans le mystère et dénouées au grand jour, dans un coup de théâtre. Mercier s'est fait historien là où il devait être auteur dramatique : *Jean Hennuyer* n'est qu'un long récit déclamé par plusieurs personnages. Ce défaut tient peut-être, il faut l'avouer, au sujet lui-même : il est toujours difficile de mettre en mouvement un trop grand nombre d'individus ; je comprends très bien un drame où s'agitent dix ou douze personnages, ayant chacun leur caractère distinct, leurs ambitions, leurs idées, mais quand il s'agit, comme ici, de tout un parti dont les intérêts, les aspirations, sont les mêmes, il y a peu de chance d'intéresser le public. Dans le *Déserteur*, Mercier avait mis plusieurs ressorts en mouvement, la crainte, la pitié, la terreur, l'admiration ; dans *Jean Hennuyer*, il n'y a que l'admiration, et cela ne saurait suffire. L'évêque de Lisieux est assurément un noble et remarquable caractère, sa conduite est digne d'être admirée dans tous les âges, et tant qu'il y aura des fanatiques sur la terre, c'est-à-dire toujours, il sera juste de citer ce bel exemple d'humanité et de dévouement. Mais, quoi qu'en ait pensé l'école classique, l'admiration n'est pas

un élément suffisant d'intérêt dramatique. Une admiration prolongée, outre qu'elle est peu naturelle, provoque invinciblement l'ennui.

Je n'insiste pas sur les autres caractères du drame, par la raison qu'ils ne sont pas assez en relief : Arsenne le vieillard déclame trop, Arsenne fils va trop loin dans ses emportements, Laure pleure sans cesse, le lieutenant du roi n'a, dans sa théorie sur l'obéissance passive, rien qui s'élève au-dessus de l'ordinaire. En un mot, *Jean Hennuyer* est fort au-dessous du *Déserteur*, comme intérêt, comme conception, comme style. Le drame historique ne convenait guère à Mercier, dont l'imagination violente se trouvait à l'étroit dans le cadre d'un événement déterminé : il lui fallait les larges horizons et les larges fictions ; là seulement il était original, naturel et intéressant.

Le *Déserteur* et *Jean Hennuyer* sont le dernier mot du drame français à cette époque : il est curieux de voir au déclin d'un siècle qui avait débuté par l'application servile des règles littéraires, l'émancipation théâtrale se produire avec cet éclat et cette force. La Révolution va venir : le nouvel art dramatique est né ; les agitations politiques pourront l'entraver et même le modifier. Tôt ou tard il reprendra sa première forme, et, quand l'école romantique de 1830 voudra pousser à son tour un cri de liberté, elle n'aura qu'à se souvenir.

CHAPITRE VII

L'ÉCOLE DRAMATIQUE DE 1830

—

Quelque longue qu'ait été notre course à travers le XVIIIe siècle, pour y suivre la marche du drame en France, il convient d'aller plus loin encore, et de rechercher quelle fut, à la suite de la Révolution, la destinée du nouvel art dramatique : ce sera le complément nécessaire de notre travail.

Le mouvement lent mais régulier, dont nous venons d'étudier les différentes phases sur notre scène, sembla un instant arrêté par les secousses politiques qui datent de 1789. Les théories de Diderot, de Beaumarchais et de Mercier pouvaient-elles résister au torrent qui entraînait pêle-mêle les idées et les principes, les mœurs et les lois? Qu'allait-il résulter pour le théâtre de cette fièvre de rénovation qui avait envahi le pays? Sauf peu d'exceptions, c'est par le mélodrame que commença, dans le genre sérieux, la littérature théâtrale du XIXe siècle. Il fut, jusqu'à un certain point, l'expression naturelle de l'esprit de l'époque : pour un public qui était encore sous l'empire d'émotions violentes il fallait un théâtre rempli de coups d'épée, de trahisons, de passions ; mais, quand l'apaisement se fut fait dans les intelligences, quand la société eut repris sa marche régulière, il arriva un mo-

ment où le mélodrame ne suffit plus à des spectateurs moins agités. On vit alors, grâce à la défaveur où était tombée la tragédie, si vénérée jadis, éclater et réussir le grand mouvement du romantisme. D'où nous venait cette invasion poétique ? Que signifiait ce mot de *romantisme* jeté comme un ferment de discorde dans les rangs des classiques en train de se rallier ? On a attribué à l'Allemagne l'honneur de l'initiative de cette réforme ; il est convenu que Mme de Staël fit pénétrer en France les souffles régénérateurs qui circulaient de l'autre côté du Rhin.

A notre avis, il importe de faire une distinction : il y a dans la révolution littéraire de 1830 deux éléments très distincts, deux tendances diverses par leur origine et par leur but. La première eut pour point de départ l'influence allemande, et Mme de Staël eut effectivement le mérite de nous initier aux beautés d'une poésie originale ; l'autre n'était que le réveil des idées émises cinquante ans auparavant par Diderot et ses émules. Le romantisme, en Allemagne, voulait assigner une plus large place au moyen âge, aux souvenirs historiques, à l'esprit national ; il prétendait abandonner les traditions de la Grèce et de Rome pour de nouvelles sources, encore vierges de toute souillure. C'était le génie chevaleresque, inspirant les poètes modernes, comme les troubadours d'autrefois ; c'était le christianisme, marquant de son empreinte austère les productions de l'intelligence. Ce romantisme-là nous fut, j'en conviens, apporté par cet ouvrage célèbre qui fit accuser son auteur de lèse-patriotisme.

Mais, selon moi, le véritable romantisme français, c'était celui qu'avaient prêché, durant de longues années,

Diderot, Beaumarchais et Mercier. Détruire les règles classiques, élargir la scène, bannir du théâtre les rois et les princes, imiter la nature : telle avait été l'ambition des dramaturges du siècle passé, telle fut celle qui anima aussi le chef de la nouvelle école, Victor Hugo. Ces théories, à leur tour, avaient déjà pénétré elles-mêmes en Allemagne, et Lessing, dans sa *Dramaturgie*, avait exposé à ses contemporains les formules de Diderot. C'est ce côté seulement de la question qu'il nous reste à étudier.

Tout d'abord il convient de ne point passer sous silence une pléïade d'hommes résolus et pleins de talent, qui, sans attendre le manifeste romantique, essayèrent de modifier, d'élargir, de rajeunir le moule classique : Alexandre Soumet, Pierre Lebrun, Guiraud, Ancelot, Casimir Delavigne, Lemercier. Leurs tentatives furent favorablement accueillies et les partisans des deux écoles à la veille d'entrer en lutte n'hésitèrent pas à les encourager, les uns, dans l'espoir de ressusciter définitivement l'ancien genre, les autres pour pousser leurs auteurs à s'écarter plus franchement des formes du XVIIe siècle. C'est dans ces conditions que fut écrit un grand nombre d'ouvrages dont le succès fut très honorable : Soumet, dont la langue poétique était pleine d'éclat et d'harmonie, fit *Clytemnestre* et *Saül ;* Guiraud, les *Machabées ;* Ancelot, *Saint Louis ;* Lebrun, *Marie Stuart ;* Casimir Delavigne, dans les *Vêpres Siciliennes* et les *Enfants d'Edouard*, se montra de la postérité de Racine par les soins achevés du style, et de l'école nouvelle par certaines préoccupations philosophiques et certaines allusions aux circonstan-

ces (1). Népomucène Lemercier fut peut-être le plus original de ces quasi-novateurs : talent confus, incorrect, indécis, mais plein d'idées, il tenta tous les genres, écrivit des comédies en vers libres, d'autres historiques, et laissa dans *Agamemnon* une tragédie fort remarquable et dans *Pinto* un excellent pastiche de Beaumarchais. C'est cet homme que, par une coïncidence assez bizarre, Victor Hugo fut appelé à remplacer à l'Académie française.

J'étonnerai peut-être bien des gens en affirmant que l'auteur d'*Hernani* me semble avoir manqué d'originalité dans ses idées sur le théâtre moderne. Les grands principes que renferme la préface de *Cromwell* étaient à peu près tous développés d'avance dans les poétiques que j'ai précédemment commentées. L'avénement du drame ne date donc pas de notre siècle. Ce n'est pas que je nie la puissante influence de V. Hugo, loin de là : la poésie moderne a reçu de lui une impulsion considérable et féconde. Il a donné plus de nerf et de vigueur à notre langue ; son audace à rompre en visière avec le passé a imprimé aux productions littéraires de son époque des allures d'indépendance et de grandeur. Une seule chose manque vraiment aux idées du novateur : la nouveauté.

La préface de *Cromwell* est le code du romantisme : tout le monde se rappelle le fier langage du poète s'érigeant en chef d'école ; mais on oublie que, 80 ans avant lui, Diderot plaidait avec non moins d'énergie la cause de la liberté théâtrale, qu'en 1767 Beaumarchais appelait

(1) Sainte-Beuve. *Portraits contemporains*, t. v, p. 177.

de tous ses vœux la représentation de la nature sur la scène, qu'en 1770 Mercier, au nom du bon sens et de la vérité, prétendait convaincre Corneille de timidité et Racine de faiblesse. Tous les trois voulaient substituer le drame à la tragédie et à la comédie. Que demandait Victor Hugo ? La même chose. Selon lui, tout en poésie doit aboutir maintenant au drame : « la poésie lyrique primitive, dit-il dans son style débordant d'images, est un lac paisible qui reflète les nuages et les étoiles du ciel ; l'épopée est le fleuve qui en découle et court, en réfléchissant ses rives, forêts, campagnes et cités, se jeter dans l'océan du drame. Enfin, comme le lac, le drame réfléchit le ciel ; comme le fleuve, il réfléchit ses rives ; mais seul il a des abîmes et des tempêtes. » . . . . « Les deux seuls poètes des temps modernes, qui soient de la taille de Shakespeare, Dante et Milton, se rallient à l'unité du drame... Ils concourent avec lui à empreindre de la teinte dramatique toute notre poésie, et loin de tirer à eux dans ce grand ensemble littéraire qui s'appuie sur Shakespeare, Dante et Milton sont en quelque sorte les deux arcs-boutants de l'édifice dont il est le pilier central, les contre-forts de la voûte dont il est la clef. » Ainsi donc, d'accord avec ses prédécesseurs, V. Hugo proclame l'importance du drame dans la littérature d'un peuple.

Voyons maintenant quels en sont le rôle et l'objet. — Les réformateurs du 18e siècle revendiquaient pour lui l'imitation de la nature, la peinture de l'homme aux prises avec ses passions et ses devoirs. Que veut V. Hugo ? « Le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime

et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement (et c'est ici surtout que les exceptions confirmeront la règle), *tout ce qui est dans la nature est dans l'art.* » Voilà le grand principe qui eut le don de soulever contre le jeune novateur des murmures d'indignation et de haine. Etait-il cependant si contraire à la vérité et à la dignité du théâtre ? Avant lui, Diderot en avait dit autant, en des termes peut-être moins tranchants et moins affirmatifs. Ce qui choqua le plus dans cette préface, ce fut l'audace de l'expression aggravant l'audace de la pensée. Les mots de *grotesque* et de *laid* qui reviennent si souvent dans la nouvelle poétique, mirent le comble à l'indignation des classiques obstinés.

Qu'est-ce après tout que le laid et le grotesque, si ce n'est un des côtés de notre nature ? « Du jour où le christianisme a dit à l'homme : Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie ; celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, sa patrie, de ce jour le drame a été créé. »

Les novateurs du 18e siècle désiraient l'alliance du tragique et du comique, V. Hugo réclame l'alliance du grotesque et du sublime ; c'est la même idée autrement formulée. Le drame imitera donc la nature ; le poète va

nous dire jusqu'à quel point, et nous indiquer la limite infranchissable qui sépare la réalité selon l'art de la réalité naturelle. « Le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts. La nature et l'art sont deux choses ; sans quoi l'une ou l'autre n'existerait pas. L'art, outre sa partie idéale, a une partie terrestre et positive ; quoi qu'il fasse, il est encadré entre la grammaire et la prosodie, entre Vaugelas et Richelet. Il a pour ses créations les plus capricieuses des formes, des moyens d'exécution, tout un matériel à remuer. Pour le génie, ce sont des instruments ; pour la médiocrité des outils. » Suit cette définition du drame, très ingénieuse malgré son apparence de subtilité : « Le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais, si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle mais décolorée: on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art. » On ne saurait mieux rassurer ceux qu'effraie la peinture de la réalité sur la scène, ceux qui croient à la décadence du théâtre moderne. Nous voulons dans le drame la reproduction de la nature, mais nous ne la voulons pas excessive, violente, brutale ; nous employons le secours de l'art pour arrondir les angles, émousser les pointes, effacer les saillies trop vives. Au lieu de nous appuyer exclusivement sur les règles, nous jugeons préférable de ne les

appliquer que quand elles ne mutilent pas la vérité, mais au contraire la font ressortir et la mettent en lumière.

Sur deux des grands principes de l'art dramatique, les romantiques du 18e siècle, on le voit, avaient devancé V. Hugo pour réclamer la même liberté, pour défendre la même cause. Voyons à présent si la question des règles les trouvera également d'accord.

On sait que Diderot, par une inconséquence assez inexplicable, se contentait d'un drame où seraient fidèlement observées les trois unités ; en revanche, Beaumarchais et Mercier n'avaient pas d'expressions assez fortes pour condamner l'usage des règles, l'autorité des poétiques. V. Hugo se range à l'avis de ces derniers ; il avoue qu'il a bien plutôt l'intention « de défaire que de faire des poétiques, » il plaide « la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles. » La préface de *Cromwell* contient une démonstration complète de l'inutilité du danger même des trois unités appliquées au théâtre. V. Hugo place en dehors ou plutôt au-dessus de toute discussion l'unité d'action, la seule indispensable à l'intérêt d'une pièce. Quant aux règles de temps et de lieu, on sait avec quel mépris il les considère. Son raisonnement, quoique empreint d'une couleur passionnée et satirique, n'en est pas moins puisé aux sources même de la science du théâtre. Pour ne pas reproduire à satiété des arguments que nous avons eu l'occasion de citer si fréquemment, bornons-nous à transcrire ces quelques lignes : « Il suffirait, pour démontrer l'absurdité de la règle des deux unités, d'une dernière raison prise dans les entrailles de l'art. C'est l'existence de la troisième unité,

l'unité d'action, la seule admise de tous, parce qu'elle résulte d'un fait : l'œil ni l'esprit humain ne sauraient saisir plus d'un ensemble à la fois. Celle-là est aussi nécessaire que les deux autres sont inutiles. C'est elle qui marque le point de vue du drame ; or, par cela même, elle exclut les deux autres. Il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau. Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires, sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages ou plutôt sur les divers plans du drame. L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre. » V. Hugo rejette donc les règles, « ces ciseaux faits pour couper les ailes du génie. » En cela encore il se montre l'héritier des réformateurs qui l'ont précédé, Diderot excepté.

Qu'il l'ignore ou non, qu'il l'avoue ou non, le chef de l'école de 1830 a donc pris le mot d'ordre du siècle passé : nécessité du drame, peinture de la vie réelle, inutilité des règles, tels sont les principes fondamentaux autour desquels se rangent toutes les questions relatives à l'art dramatique. L'accord semble parfait ; mais sur les points secondaires, il faut établir une ligne de démarcation entre les novateurs d'avant la Révolution et celui de 1830.

On se rappelle avec quelle instance Diderot blâme, dans son *Essai*, l'emploi du contraste au théâtre. Ici l'auteur de *Cromwell* s'écarte absolument de son devancier ;

il n'est pas de ressort dramatique que V. Hugo estime à l'égal du contraste ; c'est là un moyen dont il use et abuse constamment. Les effets qu'il en tire sont, il est vrai, quelquefois saisissants, et nous sommes forcés de reconnaître qu'il n'est pas un seul drame du poète où l'opposition des caractères et des situations ne puisse profondément nous remuer : Hernani, c'est un chef de bande, amoureux d'une duchesse ; Ruy-Blas, c'est un valet follement épris d'une reine ; Triboulet, c'est un monstre de difformité physique, éprouvant les plus nobles sentiments ; Marion Delorme, c'est la courtisane se relevant par une passion vraie. Dans *Lucrèce Borgia*, dans *Marie Tudor*, dans *Angelo*, partout et toujours les contrastes ; et, comme si ce n'était pas assez du fond de l'ouvrage, le poète y ajoute dans la forme l'ornement brillant mais délicat de l'antithèse.

La préface de *Cromwell* s'écarte en un autre endroit de la poétique du XVIIIe siècle. Diderot et Beaumarchais préféraient, dans le drame, la prose à la poésie ; V. Hugo penche pour l'emploi de la forme poétique. « Le vers, dit-il, est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le nœud qui arrête le fil. C'est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne tous ses plis. Que pourraient donc perdre à entrer dans le vers la nature et le vrai ? Nous le demandons à nos prosaïstes eux-mêmes, que perdent-ils à la poésie de Molière ?

Mais le vers que demande V. Hugo n'est pas celui des classiques, l'alexandrin de Corneille et de Racine, c'est « le vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre; inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture. » Tel est, à son avis, le vers dont doit se servir le drame; de ce vers à la prose, on reconnaîtra sans peine que la distance n'est pas grande. Ainsi assoupli, l'alexandrin n'a plus rien de sa raideur trop fréquente, et sa cadence, parfois monotone, disparaît.

Ces deux exceptions étant faites, la loi des contrastes et la forme poétique une fois mises de côté, que devient le drame romantique de 1830? N'est-ce pas à peu près le même qui avait éte inauguré avec le *Père de Famille*, *Eugénie*, le *Déserteur*? Les principes qui forment la base de la tragédie classique sont-ils plus attaqués par V. Hugo qu'ils ne l'avaient été par Diderot et Beaumarchais? Selon nous, l'avénement du romantisme moderne ne fut que la continuation de la réforme dont les dramaturges du XVIIIe siècle furent les promoteurs. Sans la Révolution de 1789, le mouvement qui poussait le théâtre

hors des routes traditionnelles eût abouti pacifiquement, mais inévitablement, à la transformation radicale opérée tout d'un coup à la fin de la Restauration ; les orages politiques, en détruisant l'équilibre de la société, arrêtèrent dans son développement la rénovation littéraire. En 1830, V. Hugo reprit brusquement l'œuvre peu à peu entreprise par ses précurseurs : sa hardiesse et son énergie lui donnèrent toutes les allures d'un réformateur ; il n'était en réalité qu'un disciple.

FIN.

APPENDICE

Nous croyons devoir faire suivre cette étude d'un Index bibliographique et critique : deux mots suffiront à en démontrer l'utilité et le but. Il nous est arrivé bien souvent, durant le cours de ce travail, de mentionner des ouvrages qui, tout en se rattachant à notre sujet, ne pouvaient cependant être l'objet d'une analyse particulière ; il importait toutefois d'en indiquer nettement l'origine et de donner la date exacte de leur publication. D'un autre côté, il ne sera pas sans intérêt pour le lecteur de savoir le nom des écrivains qui, avant nous, ont étudié la matière traitée dans ce livre ; il pourra ainsi, au besoin, connaître les solutions qui ont été apportées aux questions que nous venons de passer en revue, et à l'examen desquelles nous avons essayé de donner toute notre attention.

INDEX

BIBLIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE

—

D'ARNAUD (Baculard) — 1718-1805.

Coligny ou la Saint-Barthélemy, tragédie en 3 actes et en vers. Paris, 1740, in-8, et 1751, in-12.

Les Amants malheureux ou le Comte de Comminges, drame en 3 actes et en vers. 1765, in-8.

Euphémie ou le Triomphe de la Religion, drame en 3 actes. Londres et Paris, *Lejay* 1768, in-8.

Fayel ou Gabrielle de Vergy, tragédie en 5 actes et en vers, précédée d'une préface sur l'ancienne chevalerie, et suivie d'un Précis de l'histoire du châtelain de Fayel. Paris, *Lejay* 1770, in-8. — Nouvelle édition, Paris, *Delalain* 1777, in-8.

Mérinval, drame en 5 actes et en vers, Paris, *Lejay* 1774, in-8.

Sargines et le Comte de Comminges, édition de Paris, 1793, in-18.

Ses Œuvres. Paris, 1770, 12 vol. gr. in-8.

Lorsqu'elle est bien complète et composée des éditions originales, cette collection conserve encore quelque valeur; autrement elle n'en a aucune. On doit y trouver : *Les Epreu-*

ves du sentiment, 25 nouvelles en 5 volumes ; 8 nouvelles historiques en 3 volumes ; *Les Epoux malheureux*, 2 volumes ; Théâtre, 5 pièces en 2 volumes. — La plupart de ces ouvrages ont été réimprimés de format in-12.

Œuvres dramatiques. Amsterdam, 1782, 2 vol. in-12.

—

Correspondance de Voltaire.
Palissot : Mémoires sur la littérature.
Desessarts : *Les Siècles littéraires de la France.*
Monselet : *Les Oubliés et les Dédaignés.*

BEAUMARCHAIS (Caron de) — 1732-1799

Eugénie, drame en 5 actes et en prose, avec un essai sur le drame sérieux. Paris, *Merlin* 1767 et 1778; autre édition, Paris, *Sanson* 1826, in-32.

Les Deux Amis ou le Négociant de Lyon, drame en 5 actes et en prose, Paris, *Vve Duchesne, Merlin* 1770 et 1784, in-8.

Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile, comédie en 4 actes et en prose. Paris, *Ruault* (*Duchesne*) 1776 ; *Delalain*, 1783, in-8 ; autres éditions: Paris, *Fages* 1815, in-8 ; Paris, *Barba; Hubert* 1817, in-8 ; Paris, *Ach. Desanges* 1826, in-32.

La Folle Journée ou le Mariage de Figaro (Kehl), del'imprimerie de la société littéraire et typographique, 1785, gr. in-8, papier vélin avec 5 gravures. — Au Palais-Royal, chez *Ruault* 1785. Paris (imprimerie de Ph. D. Pierres) in-8; c'est là la véritable édition originale ; celle de la Société Typogr. (1785), avec les jolies figures de Saint-Quentin, n'en est que la réimpression.

La Mère Coupable ou l'autre Tartuffe, drame en 5 actes. Paris, 1792, in-8, nouvelle édition. Paris, *Sanson* 1826, in-32.

Le Mariage de Figaro ou la Folle Journée, comédie en 5 actes, nouvelle édition. Paris, *Barba* 1818, in-8 ; aut. édit. avec les scènes et les couplets supprimés à la représentation ; Paris, *Ach. Desanges* 1826, in-32.

Le Barbier de Séville, in-16 1853, *Hachette et Cie*.

Le Barbier de Séville, in-4, *Levy frères* (Théâtre contemporain illustré).

Le Mariage de Figaro, in-4, ibidem, 1863.

La Mère coupable, in-4, ibidem, 1853.

Eugénie, in-4, ibidem, 1863 (Théâtre contemporain illustré).

Théâtre de Beaumarchais, précédé d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par Auger, in-12, avec un portrait, 1841. *Didot.*

Théâtre (le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro, la Mère coupable), in-4 illustré, 1849. *Bry.*

Théâtre précédé d'une notice par Saint-Marc Girardin, in-8, avec portrait et quatre gravures 1861. *Furne et Cie.*

Théâtre précédé d'une notice sur sa vie et ses œuvres, par L. de Loménie, in-12. 1863. *Levy frères.*

Théâtre (le Barbier de Séville et le Mariage de Figaro), 2 vol. in-32, 1864. *Dubuisson et Cie* (Bibliothèque nationale).

Théâtre suivi de poésies diverses et précédé d'observations littéraires par Sainte-Beuve, in-12, 1866. *Laplace, Sanchez et Cie.*

Théâtre avec une notice et des notes par Ch. Beauquier (Le Barbier de Séville, le mariage de Figaro), 2 vol. in-16 avec portrait, 1872. *Lemerre* (Il fait partie de la Petite Bibliothèque littéraire).

Théâtre illustré (le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro, la Mère coupable), gr. in-8, 1875 — Librairie illustrée.

Théâtre complet, réimpression des éditions princeps avec les variantes des manuscrits originaux publiées pour la première fois, par G. d'Heylli et F. de Marescot, 4 volumes in-8, avec portrait 1869-1875 (Académie des Bibliophiles).

Les Œuvres complètes de Beaumarchais ont été publiées pour la première fois sous la direction de Gudin, son ancien

secrétaire. Paris, *Collin* 1809, 7 volumes, in-8. Réimprimées à Paris. *Ledoux* 1821, 6 vol. in-8, et *Furne* 1826, 6 vol. in-8. Cette dernière édition est la plus belle. Il y en a une autre en un seul volume gr. in-8.

Œuvres complètes, nouvelle édition, précédée d'une notice biographique par Louis Moland, ornée de gravures sur acier d'après les dessins de Staal. Gr. in-8 1874. *Garnier frères.*

Œuvres complètes. Nouvelle édition augmentée de quatre pièces de théâtre et de documents divers inédits, avec une introduction par Ed. Fournier, ornée de vingt portraits en pied coloriés, d'après des dessins de E. Bayard. Gr. in-8, 1875. *Laplace Sanchez et Cie.*

Voltaire : *passim.*

Correspondance de Grimm.

Palissot : Mémoires sur la littérature.

Laharpe : Cours de littérature.

M.-J. Chénier : Tableau de la littérature française au XVIII[e] et au XIX[e] siècle.

Cousin d'Avallon : *Vie de Beaumarchais* (Paris 1802, in-12).

Saint-Marc Girardin : *Notice* sur la vie et les ouvrages de Beaumarchais, en tête de l'édition de 1861.

E. Berger : Essai sur la vie et les ouvrages de Beaumarchais. (Angers 1847, in-8).

Villemain : Tableau de la littérature au XVIII[e] siècle.

Sainte-Beuve : *Causeries du lundi*, t. VI.

Hippolyte Lucas : Histoire du théâtre français.

De Loménie : *Beaumarchais, sa vie, ses écrits et son temps*, d'après des papiers de famille inédits, publié d'abord dans la *Revue des Deux-Mondes* et en 1855 en 2 volumes in-8).

Paul Albert : La littérature française au XVIII[e] siècle, in-18.

DESTOUCHES (NÉRICAULT) — 1680-1754.

L'Ingrat, comédie en 5 actes et en vers. Paris, *Fr. Lebreton* 1712 ; Paris, *Prault père* 1734 ; La Haye, *Benj. Gibert*, 1741, in-12.

Le Médisant, comédie en 5 actes et en vers. Paris, *Fr. Lebreton* 1715 ; Paris, *Prault père* 1734, in-12.

Le Triple Mariage, comédie en un acte, en prose. Paris *Lebreton*, 1716, 1733, in-12.

L'Obstacle imprévu, comédie en 5 actes et en prose. Paris, *Lebreton* 1718.

Le Philosophe marié, comédie en vers, en 5 actes. Paris, *Lebreton* 1727 ; Paris, *Prault père* 1734 ; Paris, *Duchesne* 1763, in-12.

Les Philosophes amoureux, comédie en 5 actes et en vers. Paris *Lebreton* 1730, in-12 ; La Haye, *Ant. Van Dole* 1733 ; Paris, *libraires associés* 1774, in-8.

Le Glorieux, comédie en 5 actes et en vers. Paris, *Prault père* 1732, 1734, 1740 ; Utrecht, *Et. Néaulme* 1732, in-12 ; Paris, *Duchesne* 1763, in-12.

L'Irrésolu, comédie en 5 actes et en vers. Paris, *Lebreton* 1713 ; *Prault père* 1735 in-12.

Le Tambour nocturne, comédie anglaise, en 5 actes et en prose, mise au théâtre français. Paris, *Prault père* 1736, in-12 ; Amsterdam, *J.-F. Joly* 1754, in-8, ou Paris, *Duchesne* 1765, in-12.

Le Dissipateur, comédie en 5 actes et en vers. Paris, *Prault père* 1736, 1753, in-12 ; La Haye, *Ant. Van Dole* 1737, in-8 ; Paris, *Barba* 1803, in-8.

L'Envieux ou la Critique du Philosophe marié, comédie en un acte et en prose. Paris, *Prault père* 1736, in-12.

La Fausse Agnès, comédie en prose, en 3 actes, avec un prologue en vers libres, intitulé le Triomphe de l'Automne. Paris, *Prault père* 1736, 1744 ; Utrecht, *Et. Néaulme* 1736, in-12 ; Paris et Toulon, *Mallard* 1775 ; Paris, *Barba* 1823, in-8.

L'Ambitieux et l'Indiscrète, tragi-comédie en 5 actes et en vers. Paris, *Prault père* 1737, in-12.

La Belle Orgueilleuse, comédie en vers en un acte. Paris, *Prault père* 1741, in-12.

Le Curieux impertinent, comédie en vers, en 5 actes. La Haye, *Benj. Gibert* 1741, in-12.

L'amour usé, comédie en 5 actes et en prose. Paris, *Prault père* 1742, in-12.

La Force du naturel, comédie en 5 actes et en vers. Paris, *Prault père* 1750, in-12.

Le Jeune homme à l'épreuve, comédie en 5 actes et en prose. Paris, *Prault père* 1751, in-12.

L'Homme Singulier, comédie en 5 actes en vers. Paris, *Duchesne* 1765, in-12.

Œuvres de théâtre de M. Destouches, 5 volumes in-12, Paris, *Prault père* 1736-1745.

Œuvres réunies, 5 vol. in-12. Amsterdam, 1755-1759 ; Paris, 1757, 4 vol. in-4 ; 1811, 6 vol. in-8.

Traduction allemande du théâtre de Destouches, 1756, 4 vol. in-8. Leipzig et Göttingue.

Œuvres dramatiques précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par M. de Senone. Paris, *Lefèvre* 1811, 6 vol. in-8.

Œuvres choisies. Paris, *Didot* 1810, 2 vol. in-18.

Œuvres choisies, éditées par Auger. Paris, 1810, 2 vol. in-18.

—

Voltaire : *passim*.
Lessing : Dramaturgie de Hambourg.
Palissot : Mémoires sur la littérature.
La Harpe : *Cours de littérature*.
Villemain : *Tableau de la littérature au* XVIIIe *siècle*.
Hippolyte Lucas : Histoire du théâtre français.

DIDEROT — 1713-1784

Le Fils naturel ou les Epreuves de la vertu, comédie en 5 actes. — Amsterdam (Paris), 1757, in-8.

Le Père de famille, comédie en 5 actes et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique. Amsterdam (Paris), 1758, in-8. Paris, *Duchesne* 1770, 1772, in-12.

Le Père de famille, *Levy frères,* in-4, 1859.

Œuvres de théâtre avec un discours sur la poésie dramatique. Amsterdam (Paris), 1759, 2 vol. pet. in-12.

Les mêmes, suivies d'observations, par M. l'abbé de Laporte. — Amsterdam (Paris, *veuve Duchesne*) 1771, 2 vol. in-12.

Œuvres complètes, revues sur les éditions originales et complètes, d'après les manuscrits de la bibliothèque de l'Ermitage, avec notice, notes et études sur Diderot, par J. Assezat. — Paris, *Garnier frères* 1875, 15 vol.

Œuvres complètes en cours de publication. *Jouaust*, éditeur.

—

Correspondance de Voltaire.

Lessing : Dramaturgie de Hambourg.

Grimm : Correspondance littéraire, *passim*.

La Harpe : Cours de littérature.

Palissot : Mémoires sur la littérature.

J.-A. Naigeon : Mémoires sur la vie et les ouvrages de Diderot (Paris, 1821, in-8).

M.-J. Chénier : Tableau de la littérature française aux XVIII[e] et XIX[e] siècles.

M[me] de Vandeul : Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot, par sa fille, 1830, in-8.

A. Jal : Dictionnaire critique.

Fr. Raumer : Diderot und sein Werke (Berlin 1843, in-4).

Gœthe : Etude sur Diderot, traduite en tête d'une édition du *Neveu de Rameau* (1863, in-32).

Villemain : Tableau de la littérature au XVIIIe siècle.

Sainte-Beuve : Portraits littéraires t. I, et Causeries du lundi t. III.

Hippolyte Lucas : Histoire du théâtre français.

Ern. Bersot : Etudes sur le XVIIIe siècle, 1855, 2 vol. in-18.

Paul Albert : La littérature française au XVIIIe siècle, in-18. — Introduction en tête du 1er volume de l'édition *Jouaust*.

DRAME.

Fréron : *passim.*

Diderot : *Sur l'interprétation de la nature*.... Discours sur la poésie dramatique (dans la 1re édition du *Père de Famille*).

Beaumarchais : *Essai sur le drame sérieux* (dans la 1re édition d'*Eugénie*), Paris, 1767, in-8.

Lessing : *La dramaturgie de Hambourg.*

Mme de Staël : *De l'Allemagne.*

Willelm de Schlegel : *Cours de littérature dramatique.*

Hegel : *Cours d'esthétique.*

Martine : Examen des tragiques anciens et modernes (Genève-Paris, 1834, 3 vol. in-8).

Victor Hugo : Préface de *Cromwell*, etc.

Gustave Planche : *Comédie et drame (1851). Portraits littéraires*, t. 11.

Saint-Marc Girardin : *Cours de littérature dramatique.*

HÉNAULT (le président) — 1685-1770

Cornélie vestale, tragédie (Strawberry-Hill), impr. par Kirgate, in-8, 1768, publiée sous le nom de Fuselier en 1713.

Marius à Cyrthe, tragédie en 5 actes et en vers. Paris, *Ribon* 1716, in-12.

François II, tragédie en 5 actes en prose. Paris, *Prault* 1747. — 2e édit. enrichie de notes nouvelles, 1768, in-8.

Le Jaloux de lui-même, comédie en 3 actes en prose, 1769, in-8.

La Petite maison, comédie en 3 actes en prose. Paris, 1769, in-8.

Le Réveil d'Épiménide, comédie, 1769, in-8.

Pièces de théâtre en vers et en prose. Paris, 1770, in-8.

—

Palissot : Mémoires sur la littérature.

Correspondances de Mme du Deffand et de Grimm.

Voltaire : Correspondance et *passim*.

La Harpe : Cours de littérature.

M.-J. Chénier : Tableau de la littérature française au XVIIIe et au XIXe siècle.

Lebeau : Eloge, dans les mémoires de l'Académie des inscriptions, t. 38.

Walcknaër : Notice en tête de l'abrégé chronologique, édit. de 1821.

Sainte-Beuve : *Causeries du lundi*, t. XI.

LA CHAUSSÉE (Nivelle de) — 1692-1754

La Fausse antipathie, comédie en 3 actes et en vers. Paris, *Prault père* 1734. Paris, *Lebreton* 1737, in-12.

L'Ecole des amis, comédie en vers, en 5 actes. Paris, *Lebreton* 1737, in-12.

Maximien, tragédie en 5 actes, en vers. Paris, *Lebreton* 1738, in-12.

Le Préjugé à la mode, comédie en vers, en 5 actes. Paris, *Lebreton* 1735, in-12. Utrecht, *Et. Néaulme* 1735, in-12. Dresde, Conr. Walther, 1765, in-8.

Mélanide, comédie nouvelle en 5 actes. Paris, *Prault fils* 1741, in-12, en 1744, in-8; La Haye, *Ant. Van Dole* 1735. in-12; Dublin, *S. Powell* 1749, in-12.

Amour pour Amour, comédie en 3 actes, en vers libres, avec un prologue. Paris, *Prault fils* 1742, 1753, in-12.

L'École des Mères, comédie nouvelle en 5 actes, en vers libres. Paris, *Prault fils* 1745, in-12.

Le Rival de lui-même, comédie nouvelle, en un acte, en vers libres avec un prologue. Paris, *Prault fils* 1745, in-12.

L'Amour castillan, comédie en 3 actes, en vers libres, avec un divertissement. Paris, *Prault fils* 1747, in-12.

La Gouvernante, comédie nouvelle en 5 actes, en vers, Paris, *Prault fils* 1747, in-12.

Ses œuvres. Paris, *Prault fils* 1741, 3 vol. in-12 ; 1752, 1762, 5 vol. in-12.

Œuvres choisies, édition stéréotypée, d'après le procédé de F. Didot. Paris, *Didot l'aîné*, *F. Didot*, 1813, 2 vol. in-18.

Les mêmes. *Mme Darbo-Butschert* 1825, in-18.

—

Voltaire : *passim.*

Desfontaines : Observations sur les écrits de ce temps.

La Harpe : Cours de littérature.

Palissot : Mémoires sur la littérature.

Hippolyte Lucas : Histoire du théâtre français.

LA HARPE — 1739 - 1803

Timoléon, tragédie en 5 actes et en vers, *Duchesne* 1764, in-8.

Le comte de Warwick, tragédie en 5 actes et en vers. Paris, *Duchesne* 1764, in-8; Brest, *Michel* 1814, in-8. Paris, *Barba* 1818, in-18.

Mélanie, drame en 3 actes et en vers. Amsterdam, *J. Van-Harrevelt*; (Paris) 1770, 1776, in-8. — La même pièce revue et corrigée par l'auteur en 1802. Paris, *Duchesne* 1804, in-8; Brest, *Michel* 1814, in-8.

Les Barmécides, tragédie en 5 actes et en vers. Paris, *Pissot* 1778, *Delalain,* ou Paris 1785, in-8.

Les Muses rivales, comédie en un acte et en vers libres. Paris. *Pissot* 1779, in-8.

Philoctète, tragédie en 3 actes et en vers, trad. de Sophocle. Paris, *Lambert et Baudoin* 1781, ou 1786, in-8; Paris, chez *l'Auteur* 1790. Paris, *Fages* 1813, in-8, et Brest, *Michel* 1814, in-8.

Menzicoff, tragédie en 5 actes et en vers, précédée d'un précis sur la vie du prince de Menzicoff. Paris, *Lambert et Baudoin* 1781, in-8.

Molière à la nouvelle salle, comédie en un acte en vers libres. Paris, *Lambert et Baudoin* 1782, in-8.

Coriolan, tragédie en 5 actes et en vers. Paris, *Belin et Brunet* 1784; *Prault* 1788, in-8; Brest, *Michel* 1814, in-8; *Fages* 1815, Paris, *Barba* 1818.

Jeanne de Naples, tragédie en 5 actes et en vers, Paris, *Baudouin* 1783, in-8; Brest, *Michel* 1814, in-8.

Virginie, tragédie en 5 actes et en vers. Paris, *Girod et Teissier* 1793, in-8.

Théâtre. Paris, *Pissot* 1779, in-8.

Théâtre choisi, avec les préfaces et les notes de l'auteur. Brest, *Michel* 1816, in-8. Paris, *Touquet* 1821, in-12.

Œuvres choisies, 1806, 4 vol. in-8, par Petitot.

—

Voltaire : Correspondance et *passim*.

Palissot : Mémoires sur la littérature.

M.-J. Chénier : Tableau de la littérature aux XVIIIe et XIXe siècles.

Petitot : Mémoire sur la vie de La Harpe, en tête des œuvres choisies.

Mèly-Janin : Vie de La Harpe, dans l'édition du Cours de littérature de 1813.

Peignot : Recherches sur la vie et les ouvrages de La Harpe, 1820, in-12.

Dussault : Annales littéraires, t. II.

Daunou : Notice dans l'édition du Cours de littérature de 1825.

Sainte-Beuve : Causeries du lundi, t. V.

F. Godefroy : Histoire de la littérature française. Prosateurs, t. III.

Hippolyte Lucas : Histoire du théâtre français.

MERCIER — 1740-1814

Jenneval, drame en 5 actes et en prose. Paris, *Lejay* 1769, in-8.

Le Déserteur, drame en 5 actes et en prose. Paris, *Lejay* 1770, in-8 ; Besançon, 1771, in-8 ; le même drame corrigé par Patrat, Paris, *Cailleau* 1787, in-8.

Olinde et Sophronie, drame historique en 5 actes et en prose. Paris, *Lejay* 1771, in-8.

Le Faux Ami, drame en 3 actes et en prose. Paris, *Lejay* 1772, in-8.

L'Indigent, drame en 4 actes et en prose. Paris, *Lejay* 1772, in-8 ; Paris, *Brunet*, 1784, in-8.

Jean Hennuyer, drame en prose et en 3 actes. Londres (Paris), *Lejay* 1772 ; Lausanne, 1772 ; Lisieux, 1773 ; Paris, 1775, in-8.

Childéric Ier, roi de France, drame héroïque en 3 actes et en prose. Londres et Paris, *Ruault* 1774, in-8.

La Brouette du Vinaigrier, drame en 3 actes et en prose. Londres (Paris), 1775, in-8 ; Paris, *Bezon* 1826, in-8, la même pièce, sous ce titre : Dominique ou le Vinaigrier, remise en un acte avec des couplets, par Brazier, Paris, *Barba* 1831, in-8.

Natalie, drame en 4 actes et en prose. Londres (Paris), *Ruault* 1775, in-8.

Molière, drame en 5 actes et en prose, imité de Goldoni. Amsterdam (Paris), 1776, in-8.

Le Campagnard, drame en 2 actes et en prose. La Haye (Paris), 1779, in-8.

Le Charlatan, comédie-parade en un acte et en prose. La Haye (Paris), *veuve Ballard et fils* 1780, in-8.

La Demande imprévue, comédie en 3 actes, en prose. Paris, *veuve Ballard et fils*, et *veuve Duchesne* 1780, in-8.

L'Homme de ma connaissance, comédie en 2 actes, en prose, Amsterdam (Paris), *veuve Ballard et fils* 1780, in-8.

Le Gentillâtre, comédie en 3 actes, en prose. Amsterdam et Paris, *veuve Ballard* 1781, in-8.

L'Habitant de la Guadeloupe, comédie en 4 actes. Neufchâtel, *Société typographique* 1782, in-8, Paris, *Poinçot* 1785, in-8. Nouv. édit. conforme à la représentation, Paris, *Barba* 1818, in-8.

Les Tombeaux de Vérone, drame en 5 actes, en prose. Neufchâtel, 1782, in-8; Paris, *Poinçot* 1785, in-8.

Zoë, drame en 3 actes. Neufchâtel, 1782, in-8. Paris, *Poinçot* 1786, in-8.

La Destruction de la Ligue, pièce nationale en 4 actes. Amsterdam, 1782, in-8.

La Mort de Louis XI, pièce historique en 1 acte et en prose. Neufchâtel, 1783, in-8. Nouv. édit. Paris, A. Dupont, 1827, in-8.

Montesquieu à Marseille, pièce en 3 actes. Lausanne, 1784, in-8. Paris, *Poinçot* 1785, in-8.

Philippe II, roi d'Espagne, drame en un acte et en prose, précédé d'un précis historique. Amsterdam, 1755, in-8.

Charles II, roi d'Angleterre, en certain lieu, comédie très-morale en 5 actes, très courts, par un disciple de Pythagore. Venise (Paris), 1789, in-8.

Timon d'Athènes, en 5 actes et en prose, imité de Shakespeare. Paris, *Théod. Gérard* 1795. Paris, *Cérioux* 1799, in-8.

Hortense et d'Artamon, comédie en 2 actes, en prose. Paris, 1797, in-8.

Le Libérateur, comédie en 2 actes, en prose. Paris, 1797, in-8.

Essai sur l'art dramatique. Amsterdam, 1773, in-8.

Œuvres dramatiques. Amsterdam, 1776, 2 vol. in-8 et 2 vol. in-12.

Théâtre complet. Amsterdam, *B. Vlam* ; et Leyde, *Murray* 1778-84, 4 vol. in-8, avec 14 fig.

—

Desessarts : Les Siècles littéraires.

Hippolyte Lucas : Histoire du théâtre français.

Ratisbonne : Article dans le *Journal des Débats* (21 avril 1853).

Ch. Monselet : Les Oubliés et les Dédaignés.

ROMANTISME (querelle du)

Mme de Staël : *De l'Allemagne.*

Benjamin Constant : préface de *Wallenstein.*

Auger : *Discours* sur le Romantisme, prononcé à l'Académie française le 24 avril 1824.

Victor Hugo : Préface des *Orientales*, préface de *Cromwell.*

Viennet : Epître aux Muses sur les romantiques.

Alex. Duval : *De la littérature dramatique* (1833, in-8).

Martine : *Examen des tragiques anciens et modernes.*

Alfred Michiels : *Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle* (Paris, 1842, 2 vol. in-8).

Hippolyte Lucas : *Histoire du théâtre français.*

Charles Asselineau : *Bibliographie romantique* (1872, gr. in-8).

Bernard Jullien : *Thèses de critique* (Paris, in-8).

Théophile Gautier : Histoire du romantisme (1872, in-18).

Sainte-Beuve : Qu'est-ce qu'un classique ? dans les *Causeries du Lundi*, t. III.

Saint-Marc Girardin : *Cours de littérature dramatique* ; passim.

SAURIN — 1706-1781

Aménophis, tragédie en 5 actes. Paris, *Prault fils* 1758, in-8.

Spartacus, tragédie en 5 actes. Paris, *Prault petit-fils* 1760, in-12 ; autres éditions : Paris, *veuve Duchesne* 1769, in-8, Paris, *Belin et Brunet* 1788, in-12 ; Paris, *Vente* 1818, in-8 ; Paris, *Barba* 1818, in-8.

Les Mœurs du Temps, comédie en un acte, en prose. Paris, *Prault petit-fils*, 1761, in-8.

Blanche et Guiscard, tragédie en 5 actes, en vers, imitée de l'anglais de Thompson. Paris, *Séb. Jorry* 1764, in-12 ; Paris, *veuve Duchesne* 1772, in-8 ; Paris, *Belin et Brunet* 1788, in-12.

L'Orpheline léguée, comédie en 3 actes, en vers libres. Paris, *Durand neveu* 1765, in-8.

Beverley, tragédie bourgeoise, imitée de l'anglais de Lillo, en 5 actes et en vers libres. Paris, 1768 ; *veuve Duchesne* 1770-1772 ; nouvelle édition conforme à la représentation, Paris, *Duchesne* 1783, in-8 ; *Belin et Brunet* 1788, in-12.

L'Anglomanie, comédie en un acte et en vers libres. Paris, *veuve Duchesne* 1772, in-8.

Théâtre. Paris, *veuve Duchesne* 1773, in-8.

Œuvres choisies, précédées d'une notice sur l'auteur, par Fayolle. Edition stéréotypée, Paris, *P. et F. Didot* 1812, in-8.

Œuvres complètes. Paris, *veuve Duchesne* 1783, 2 vol. in-8.

Voltaire : Correspondance et *passim.*
Palissot : Mémoires sur la littérature.
La Harpe : Cours de littérature.
Fayolle : Notice, en tête des Œuvres choisies.
Hippolyte Lucas : Histoire du théâtre français.

SEDAINE — 1719-1797

L'Ouvrage du Cœur, comédie en un acte, en prose. Paris, *Hérissant* 1763, in-8.

Le Philosophe sans le savoir, comédie en 5 actes, en prose. Paris, *Hérissant* 1765, in-8; Genève, 1768, in-8; Troyes, *Gobelet* 1815, in-8.

Le Déserteur, drame en 3 actes et en prose, mêlé de musique. Paris, *Hérissant* 1769, 1770 ou 1783, in-8; Paris, *Fages* 1814, in-8.

La Gageure imprévue, comédie en un acte, en prose. Paris, *Hérissant* 1768, in-8; Paris, *Prault* 1788, in-8.

Aucassin et Nicolette, comédie en 3 actes, en vers, musique de Grétry, représentée pour la première fois devant Leurs Majestés, à Versailles, le 30 décembre 1779. Paris, *Brunet* 1782, in-8.

Le Comte d'Albert, drame en 2 actes, en prose, mis en musique. Paris, *Brunet* 1787, in-8.

Le Mort marié, comédie en 2 actes, en prose. Paris, *Hérissant* 1771, in-8.

Maillard ou Paris sauvé, tragédie en 5 actes, en prose. Paris, *Prault* 1788, in-8.

Guillaume Tell, drame lyrique en 3 actes, en prose et en vers. Paris, *Maradan* 1793, in-8.

Œuvres dramatiques. Paris, *veuve Duchesne* 1776, 4 vol. in-8.

Œuvres choisies, avec une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par Auger. Paris, *P. et F. Didot* (Victor Masson), 1813, 3 vol. in-18.

Œuvres choisies, in-32, 1875 (Bibliothèque nationale).

—

Voltaire : Correspondance.

Palissot : Mémoires sur la littérature.

La Harpe : Cours de littérature.

M.-J. Chénier : Tableau de la littérature aux XVIIIe et XIXe siècles.

Mme de Salin : Eloge de Sedaine, 1797, in-8.

Ducis : Vie de Sedaine.

Auger : Notice en tête des Œuvres choisies.

Hippolyte Lucas : Histoire du théâtre français.

UNITÉS (QUESTION DES TROIS)

Corneille : *Examens* de ses pièces et discours du poëme dramatique.

D'Aubignac : La Pratique du Théâtre. Paris, 1669, in-4.

Voltaire : Commentaires sur Corneille ; Correspondance et *passim*.

La Motte : Réflexions sur la tragédie.

Marmontel : Eléments de littérature.

Mme de Staël : De l'Allemagne.

Wilhelm de Schlegel : Cours de littérature dramatique, traduit par Mme Necker de Saussure (Paris 1814, 3 vol. in-18).

Geoffroy : Cours de littérature dramatique (1819-20, 5 vol. in-8).

Martine : Examen des Tragiques anciens et modernes.

V. Hugo : Préface de *Cromwell,* etc. ; préfaces diverses.

Fauriel : Traduction du *Comte de Carmagnola* et d'*Adelghis* de Manzoni (Paris, Bossange, 1834), suivie d'un dialogue sur l'unité de temps et de lieu dans les ouvrages dramatiques, par Hermès Visconti, d'une Lettre de Manzoni sur le même sujet, et d'un article de Goëthe.

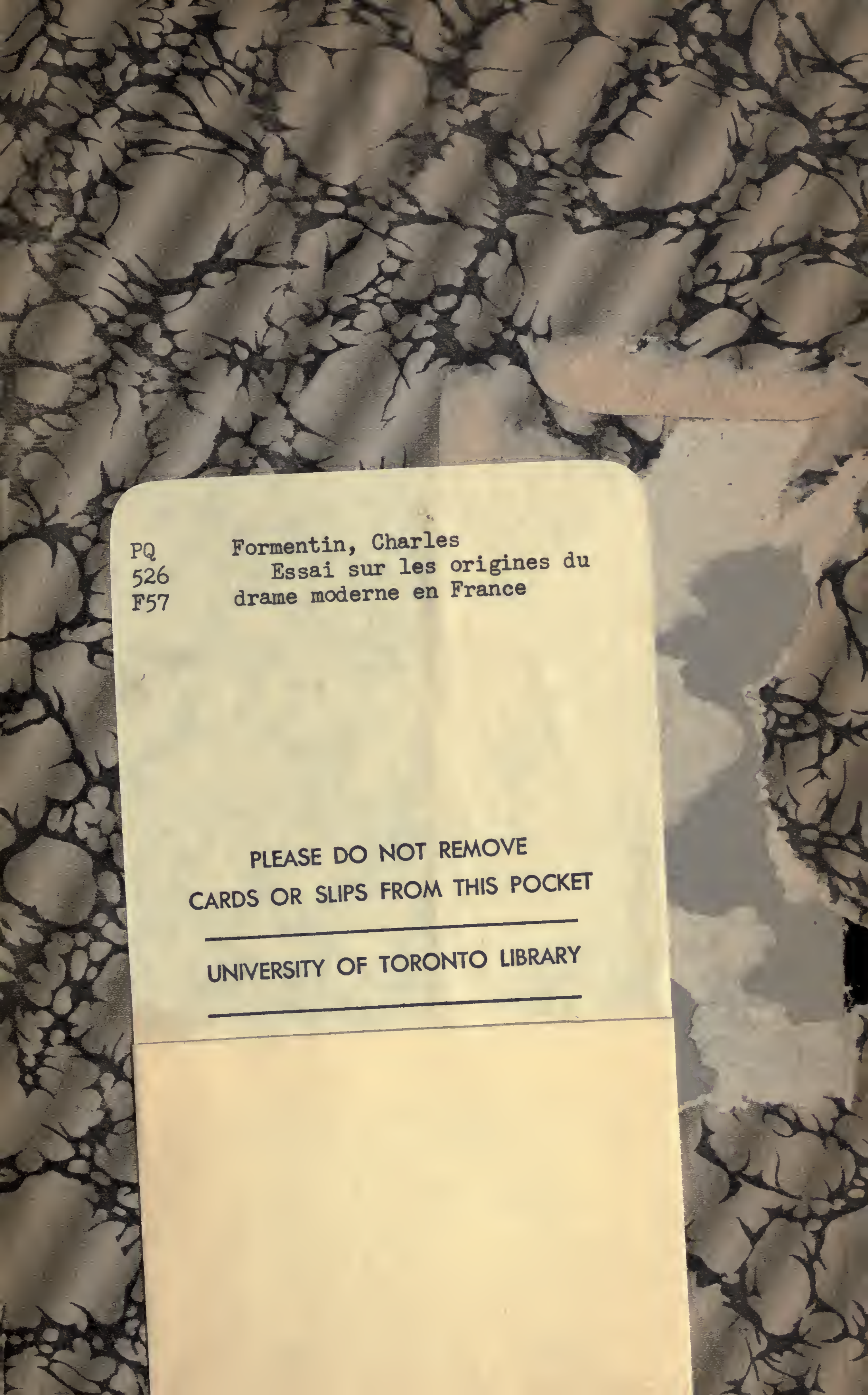
Bernard Jullien : Thèses de littérature (Paris, 1856, in-8).

211

TABLE

Aix, Imp. Ve Remondet-Aubin, cours Mirabeau, 53.





PQ
526
F57
Formentin, Charles
Essai sur les origines du
drame moderne en France
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

